

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE – LETTRES SCIENCES HUMAINES  
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA POSSIBILITÉ DU CHOC

INVENTION LITTÉRAIRE ET RÉSISTANCE POLITIQUE DANS LES  
ŒUVRES D'OLIVIER CADIOT ET DE NATHALIE QUINTANE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN LETTRES MODERNES (ENS-LSH)

ET DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES (UQAM)

PAR

ALAIN FARAH

AOUT 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

La rencontre de Jean-François Chassay, en 2000, est à ce jour une des plus déterminantes de ma vie. Toutes ces années passées à travailler en sa compagnie ne sont remplies que de bons souvenirs. J'ai constamment pu compter sur ses conseils, ses encouragements, son amitié. Professeur extraordinaire, directeur de recherche attentif et généreux, je lui dois énormément. Je partagerai pour encore bien longtemps chacun de mes succès avec lui. Jean-Marie Gleize, mon directeur français, m'a accueilli à l'École normale supérieure, en 2005, avec la plus grande hospitalité, modifiant à jamais la manière dont je perçois la littérature. Il a été pour moi un *suscitateur*. Merci à Olivier Cadiot de m'avoir accueilli chez lui et d'avoir répondu à mes questions si généreusement. Merci à Nathalie Quintane pour la puissance de son travail et son humilité. Je souhaite que cette thèse contribue à sensibiliser l'université à l'importance de ce qu'elle propose. J'ai beaucoup de gratitude envers les professeurs qui m'ont aidé, parfois académiquement, parfois sur un registre plus personnel, à traverser ces années de labeur : merci à Anne Élane Cliche, Luc Bonenfant, Lucie Bourassa, Michel Biron et Agnès Disson.

Je salue l'important soutien financier que m'ont octroyé le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Ministère de l'Éducation du Québec, le Département d'Études littéraires de l'UQAM et Égide Lyon.

J'embrasse chaleureusement mes collègues de l'ENS Benoît Auclerc, Noura Wedell, Florine Leplâtre, Luigi Magno, Alessandro di Francesco et Éric Giraud, avec qui j'ai tant rigolé. Merci à Geneviève Gravel-Renaud d'avoir consacré deux semaines de sa vie à relire cette thèse. Merci aussi à Réjeanne Cloutier qui, à l'été 2004, au moment où les aléas bureaucratiques de la cotutelle me semblaient insurmontables, a eu les paroles pour m'encourager. Un grand merci à Éric de Larochellière d'avoir mis les livres de Cadiot et de Quintane dans mes mains, d'avoir si souvent contribué au

développement de ma pensée. Salut à Colin Côté et Philippe Charron, avec qui j'ai passé quelques jours inoubliables en Pologne, au lieu de travailler à ma thèse. Merci à Anne-Claire Richard de m'avoir prêté son appartement lors de mes nombreux séjours à Paris. Merci à mon grand ami Joë Bouchard qui n'a eu de cesse de croire en moi, qui a été le meilleur antidote aux découragements des gens de mauvaise foi. Je célèbre avec lui et suis impatient de le voir regagner Montréal. Merci à mon père, Élie Farah, qui m'a toujours donné le goût de la réussite tout en me laissant entièrement libre de mes choix. Merci à Yolande Safi, ma mère, à qui, enfant, j'avais un jour dit que je serais docteur. Merci à mes beaux-parents, Agathe Philibert et Yves Larivée, de m'avoir donné un havre de paix et d'avoir tout fait pour rendre ma vie plus facile.

Merci à mon épouse, Virginie Philibert-Larivée, compagne de toujours, qui a accepté de me suivre dans cette laborieuse aventure qui nous a souvent séparés. Je lui suis infiniment reconnaissant d'avoir supporté mon humeur noire, mes angoisses, ma petite santé. Sa désinvolture, son sens (désorganisant!) de l'organisation, sa droiture, son humour, son intelligence, me font encore sentir comme au premier jour, m'empêchent de me prendre au sérieux, me rappellent que la vie est ailleurs.

Merci à ma fille, Bénédicte Farah, qui avec un seul mot (« chat ») m'a déjà plus appris que ne le feront jamais tous les livres du monde. Je t'aime bien plus fort que tu ne pourras jamais l'imaginer.

Enfin, je veux dédier cette thèse à Jean-François Hamel, qui en a été l'inspiration en me permettant de me projeter dans son histoire pour rêver à la mienne. Je suis impatient d'avoir comme camarade un ami qui m'est si cher.

Alain Farah  
Montréal, avril 2009

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	
UNE PARADE IMPROBABLE	
0.1 LE TURC MÉCANIQUE	1
0.2 DEVENIR HORS-SUJET	5
0.3 MÉTHODOLOGIE ET CONTENU DES CHAPITRES	10
0.4 OUVERTURE	16
PREMIÈRE PARTIE	
DES POSITIONS FUGITIVES	
CHAPITRE PREMIER	
RELÈVE DE LA GARDE	
1.1 ATTENTION TRAVAUX! LA REVUE <i>JAVA</i> ET SA SEIZIÈME LIVRAISON	19
1.2 NATHALIE QUINTANE : LA PRODUCTION DE TENSION	23
1.3 CHRISTOPHE TARKOS : SITUATION DE L'ÉCRIVAIN EN 1997	28
1.4 DÉCLARER MORT CE QUI NE SERA PAS TUÉ	37

## CHAPITRE 2

## DEUX NOTIONS À MANIPULER AVEC SOIN

2.1	QUELLE FIN POUR L'AVANT-GARDE?	43
2.2	QUEL DEVENIR POUR LA POÉSIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE?	53

## CHAPITRE 3

## CHAMP, POLITIQUE, LITTÉRATURE

3.1	POUR UN USAGE ACTUEL DE LA THÉORIE DES CHAMPS	70
3.2	LES MÉSENTENTES DE JACQUES RANCIÈRE	81

## CHAPITRE 4

## LA RÉVOLUTION POÉTIQUE D'OLIVIER CADIOT

4.1	UN BREF APERÇU DE LA RÉCEPTION	95
4.2	RÉSISTANCE À L'ANALYSE	99
4.3	<i>L'ART POÉTIQUE</i> : DESCRIPTION, FONCTIONNEMENT	102
4.4	CE QUE <i>L'ART POÉTIQUE</i> FAIT À LA NOTION D'INTERTEXTUALITÉ	110

## DEUXIÈME PARTIE

### JOUER GAMBIT

#### CHAPITRE 5

##### ROMANISER LA POÉSIE

5.1	JE VAIS CONTINUER	118
5.2	PRODUIRE DES OVNIS	123
5.3	LE POÈME EN ABÎME	127
5.4	FRANCHIR LE RUBICON	138

#### CHAPITRE 6

##### SINGER LE POUVOIR

6.1	DISCOURS DE LA DOMINATION	143
6.2	PARODIER LE MILITAIRE	153
6.3	CHANGEMENT DE GARDE, QUI GARDE?	158
6.4	À CHACUN SA GUERRE	167

#### CHAPITRE 7

##### L'ARCHIPEL DU GOUJAT

7.1	LE FOU ET L'IDIOT	175
7.2	LE GRAND CHAMPION C'EST CELUI QUI OUBLIE	193
7.3	<i>WHAT'S IN A NAME?</i>	203

TROISIÈME PARTIE  
DAMER LE PION

CHAPITRE 8  
LE MAUVAIS GENRE

8.1	UNE DENSITÉ DE SURFACE	210
8.2	L'ART DU FORMAGE	225

CHAPITRE 9  
REPASSER L'HISTOIRE

9.1	LES CHAUSSURES D'IMELDA MARCOS	240
9.2	PLUS LES BATAILLES S'ACCUMULENT, PLUS MA VIRGINITÉ S'ÉTEND	244
9.3	DU TOURISME HISTORIQUE	254
9.4	LA PART SOMBRE DE L'HISTOIRE DE FRANCE	259

CONCLUSION  
NOUS SERONS INTRAITABLES

10.1	EXPÉRIMENTATION, LITTÉRATURE, INFRAPOLITIQUE	273
10.2	UN SINGE RÉCRIT LA BIBLE DANS UNE FORÊT ALÉATOIRE	278

BIBLIOGRAPHIE	281
---------------	-----

ANNEXE	290
--------	-----



## RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat pose les linéaments d'une histoire de la littérature française contemporaine. Prenant pour objet d'étude une sphère très précise du champ poétique en étudiant les œuvres d'Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane, cette réflexion a pour point de départ le constat de la fin de la domination du modèle avant-gardiste dans le champ culturel à la charnière des années 1970 et 1980. Il s'agit de questionner la possibilité puis les modalités d'un renouvellement des formes après l'avant-garde. Cette problématique s'accompagne de deux autres interrogations sur la résistance au pouvoir et la traduction de l'expérience. S'articule ainsi une réflexion sur le devenir du travail de l'écrivain dans un contexte où les forces d'ordonnement des corps, de la mémoire et du langage imposent des consensus qui réduisent la probabilité d'un surgissement de nouveauté, entendue ici comme puissance subversive capable de malmenier nos représentations du monde. Cette réflexion débute en revisitant, dans une première partie intitulée « Des positions fugitives », plusieurs notions théoriques avec pour objectif avoué de voir en quoi elles peuvent être opératoires dans le contexte contemporain. En analysant les acceptions d'avant-garde (Poggioli, Bürger), de poésie (Gleize, Pinson), de champ (Bourdieu, Lahire) et de politique (Rancière), il s'agit de constituer le cadre intellectuel duquel émerge le corpus étudié. Cette première partie ne fait pas que l'état de la question critique et théorique, elle propose aussi l'étude de quelques textes d'Olivier Cadiot, de Nathalie Quintane et de Christophe Tarkos pour appuyer les démonstrations. « Jouer Gambit », deuxième partie, se consacre exclusivement à l'œuvre d'Olivier Cadiot. Structurées autour de trois thématiques (la poésie, le pouvoir et la gravité), ces analyses montrent la complexité du travail de l'écrivain, notamment en expliquant, dans « Romaniser la poésie », que la migration que Cadiot opère vers le roman, loin d'être un acte de « haine de la poésie », est une manière pour lui de lui donner une nouvelle intensité. La mise en contexte de la création de *L'art poétique* est suivie d'une présentation de la *Revue de littérature générale*. L'examen des « mises en abyme » de la poésie dans les romans de Cadiot dans *Futur, ancien, fugitif, Retour définitif et durable de l'être aimé* et *Fairy queen* explique les tenants et les aboutissants de ce déplacement générique. Dans « Singer le pouvoir », ce sont les nombreuses figures de la domination qui font l'objet d'un développement. L'usage de la métaphore militaire est aussi étudié, Cadiot parvenant par ce biais à déployer la question du politique en littérature. « L'archipel du goujat » se penche sur la question de l'expérience de la gravité, et explique que les différents Robinson de Cadiot opposent deux régimes d'atteinte : l'idiotie et la folie, deux rapports à la désorganisation qui sont aussi deux rapports aux formes et, plus largement, au politique. La deuxième partie se clôt sur une analyse de l'entreprise intertextuelle de Cadiot, qui compare son Robinson à ceux de Daniel Defoe et de Michel Tournier.

La troisième partie, « Damer le pion », se consacre à l'œuvre de Nathalie Quintane. Deux thématiques structurent nos analyses : le rapport à la poésie et le rapport à l'histoire. Le huitième chapitre, « Le mauvais genre », s'attaque à la question générique. Dans l'analyse de *Remarques* et de *Chaussure*, l'imperceptibilité de l'œuvre, identifiée aussi bien, à ses débuts, à la sacralité du quotidien qu'à la littéralité, est mise de l'avant. La posture de l'écrivaine au sujet de la poésie est explicitée : elle résiste à l'idée de la densité comme étalon de valeur de la poéticité en lui opposant la surface, perçue notamment dans la distanciation des remarques qui mettent tout de même de l'avant un « je » qui expérimente avec le corps et la pensée, dans le but avoué d'en finir avec la grandiloquence. Quintane témoigne d'un nouveau parti pris des choses qui confirme l'énorme distance qui la sépare de toutes les pratiques « du soi » tout comme des lieux communs entourant la littérature de « femmes ». La posture faussement ingénue de Quintane se loge dans une pensée esthétique concernée par un travail sur le douteux, l'évènementiel, la surprise. Travaillant avec ce qui importune, ce qui est incongru, l'écrivaine réfléchit aux questions du sérieux, de l'idiotie, de l'absurde, de la fantaisie. « Repasser l'Histoire », neuvième chapitre, montre comment Quintane déplace la matière historique, la repasse, c'est-à-dire opère une mise à plat tout en la revisitant pour la faire voir autrement. L'écrivaine rencontre d'abord Jeanne d'Arc puis la station balnéaire de Saint-Tropez. Dans *Cavale* et *Grand ensemble*, elle affronte des sujets délicats - la Commune, la collaboration ou la guerre d'Algérie - à travers la reconstitution de « souvenirs *live* » qui érige un travail de rétrospection qui engage Quintane du côté de la confusion, perçue comme le moindre mal d'une époque où l'ordre déforme la mémoire. L'écrivaine invite à damer le pion des discours de légitimation tout en dressant une continuité entre un passé douteux et un présent qui de jour en jour nous prouve l'être tout autant.

Mots-clés : Avant-Garde; Littérature contemporaine; Expérimentation; Poésie; Société; Politique; Sociocritique; Olivier Cadiot; Nathalie Quintane

## INTRODUCTION

### UNE PARADE IMPROBABLE

*I am worst at what I do best  
And for this gift, I feel blessed.*

Kurt Cobain

#### 0.1 LE TURC MÉCANIQUE

Les thèses de Walter Benjamin sur le concept d'histoire, dans lesquelles le grand critique allemand tente de définir les prolégomènes d'une historisation matérialiste des événements, s'ouvrent en rappelant à notre mémoire les exploits du Turc mécanique, prétendu automate du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, censé être imbattable aux échecs. Tombeur de Napoléon Bonaparte et de Benjamin Franklin, il ne cessera jamais, durant ses 85 années d'existence, d'émerveiller les scientifiques et les intellectuels de son temps. Edgar Allan Poe, dans un court essai intitulé *Maelzel's Chess Player*, est dubitatif : l'écrivain sait que sur l'échiquier, « il n'y a pas de marche déterminée. Aucun coup, dans le jeu d'échecs, ne résulte nécessairement d'un autre coup quelconque<sup>1</sup> ». Sans être dupe du canular (parce qu'il sait que le coup de l'adversaire *peut* être le fruit du hasard, qu'il y a une limite à anticiper la parade), il se prend à rêver d'une telle machine qui représenterait « l'objet le plus extraordinaire de l'histoire de l'humanité<sup>2</sup> ». L'interprétation de Benjamin signale aussi cette fascination exercée par l'automate, tout en exposant l'hideuse réalité qu'elle dissimule :

On connaît l'histoire de cet automate qui, dans une partie d'échecs, était censé pouvoir trouver à chaque coup de son adversaire la parade qui lui assurait la victoire. Une marionnette en costume turc, narguillé à la bouche, était assise devant une grande table, sur laquelle l'échiquier était installé. Un système de miroirs donnait l'impression que cette table était transparente de tous les côtés. En vérité, elle

---

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe cité par Daniel Canty, *Êtres artificiels. Les automates dans la littérature américaine*, Montréal, Liber, 1997, p. 40.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 41.

dissimulait un nain bossu, maître dans l'art des échecs, qui actionnait par des fils la main de la marionnette. On peut se représenter en philosophie l'équivalent d'un tel appareil. La marionnette appelée « matérialisme historique » est conçue pour gagner à tout coup. Elle peut hardiment se mesurer à n'importe quel adversaire, si elle prend à son service la théologie, dont on sait qu'elle est aujourd'hui petite et laide, et qu'elle est de toute manière priée de ne pas se faire voir.<sup>3</sup>

Cette allégorie est complexe à résoudre, à moins de faire intervenir la question du Messie : car derrière des velléités scientifiques, le matérialisme historique tel qu'il a été pensé jusqu'à Benjamin ne fait que poser en d'autres termes la question de la transcendance. Or, avançant pas à pas dans sa réflexion, Benjamin insiste sur l'importance d'une acuité critique dans le rapport que nous entretenons à l'histoire. Il utilise l'image du tournesol pour illustrer l'héliotropisme d'un passé orienté vers le soleil du présent, d'où émerge l'énonciation du souvenir. Cela étant, une grande vigilance est à prescrire au moment d'entreprendre un travail historiographique, véritable combat entre l'ombre et la lumière :

À chaque époque, il faut chercher à arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguer. Car le messie ne vient pas seulement comme rédempteur ; il vient comme vainqueur de l'antéchrist. Le don d'attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance n'appartient qu'à l'historiographe intimement persuadé que, si l'ennemi triomphe, même les morts ne seront pas en sûreté. Et cet ennemi n'a pas fini de triompher.<sup>4</sup>

Écrire l'histoire n'est pas chose simple : c'est autant un travail de mémoire que d'oubli. Sans vigilance critique, impossible de passer outre aux fables qui influencent notre regard. Or, une recherche intellectuelle qui mérite de s'appeler ainsi pose idéalement sur son objet d'étude un regard affranchi de tout a priori :

À l'historien qui veut revivre une époque, Fustel de Coulanges recommande d'oublier tout ce qu'il sait du cours ultérieur de l'histoire. On ne saurait mieux décrire la méthode avec laquelle le matérialisme historique a rompu. C'est la méthode de l'empathie. Elle naît de la paresse du cœur, de l'*acedia* [une tristesse qui rend muet], qui désespère de saisir la véritable image historique de son surgissement fugitif. [...] La nature de cette tristesse se dessine plus clairement lorsqu'on se demande à qui précisément l'historiciste s'identifie par empathie. On devra inévitablement répondre : au vainqueur. Or ceux qui règnent à un moment donné

<sup>3</sup> Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folios essais », 2000, p. 427-428.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 431.

sont les héritiers de tous les vainqueurs du passé. L'identification au vainqueur bénéficie donc toujours aux maîtres du moment. Pour l'historien matérialiste, c'est assez dire. Tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels. Ceux-ci trouveront dans l'historien matérialiste un spectateur réservé. Car tout ce qu'il aperçoit en fait de biens culturels révèle une origine à laquelle il ne peut songer sans effroi. De tels biens doivent leur existence non seulement à l'effort des grands génies qui les ont créés, mais aussi au servage anonyme de leurs contemporains. Car il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie.<sup>5</sup>

Ces quelques lignes inquiètent notre représentation du monde et de notre passé, révèlent à quel point elle est le fruit d'un ordonnancement violent. L'historien matérialiste doit garder en tête la pluralité des perspectives et la complexité du présent, au moment d'en dresser l'inventaire. En somme, faire œuvre d'une « réserve », ne pas tomber dans le « servage » qui transforme chaque commentateur du présent en Turc automate dont les cordes sont tirées derrière des écrans de fumée et des jeux de miroirs.

Le progrès, si fondamental pour les avant-gardes, est la première victime de cette conception benjaminienne de l'histoire : « L'idée d'un progrès de l'espèce humaine à travers l'histoire est inséparable de celle d'un mouvement dans un temps homogène et vide. La critique de cette dernière idée doit servir de fondement à la critique de l'idée de progrès en général.<sup>6</sup> » N'en déplaise à ceux qui aiment dormir tranquilles, le temps est multiple, le réel désordonné. On peut préférer se faire guider à travers le chemin par quelques évangiles, mais les mots travaillent aussi à obscurcir le monde, disant souvent une chose et son contraire : « Qui est le Messie? Le Messie est celui qui vient. C'est bien cet "à venir" qui le définit : présent d'un futur radical qui déclenche toutes les prospections, spéculations et précipitations envisageables.<sup>7</sup> » Critique du messianisme, Anne Élane Cliche explique sa transformation en idéologie de la rédemption :

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 439.

<sup>7</sup> Anne Élane Cliche, *Poétiques du Messie. L'origine juive en souffrance*, Montréal. XYZ, coll. « Documents », 2007, p. 28.

Le salut chrétien est un événement spirituel et invisible qui concerne l'âme, évacuant la dimension collective et historique de l'aventure. En faisant du Messie et de la rédemption une affaire déjà accomplie, le christianisme confère à l'action humaine un poids jusqu'alors inédit et invente les pouvoirs de l'« intériorité ». Mais il résout de ce fait la tension hautement paradoxale et spéculative du messianisme juif. L'Occident laïque a sans doute réinterprété ce dispositif judéo-chrétien en injectant dans l'histoire la foi dans le progrès; en cela, la sécularisation du messianisme rature et oublie la dimension juive du temps qui ne pense que dans la discontinuité continue et non dans la flèche ascendante qui place l'homme et l'humanisme au cœur de l'histoire.<sup>8</sup>

Le Messie que Benjamin attend défait le consensus, c'est une figure de la discontinuité, une figure politique qui concerne le devenir d'un peuple. Il faut donc se méfier des termes qui nous sont impartis : « Pour retrouver la poétique insufflée par le Messie, il faudra distinguer la messianité – surgissement factuel, accomplissement ponctuel dans l'histoire – du messianisme comme idéal projeté au terme de l'aventure historique.<sup>9</sup> »

Ces quelques considérations introductives sur le délicat problème qui concerne l'écriture de l'histoire et le piège du messianisme s'expliquent par une double raison : je m'apprête à traiter de l'histoire du contemporain en ayant à me positionner constamment par rapport à la notion d'avant-garde, mouture esthético-politique d'un messianisme sécularisé avec sa vision téléologique et déterministe de l'histoire. Or, je sais bien qu'il s'agit d'un travail paradoxal où il faut se méfier de cette propension à jouer le jeu des vainqueurs, ou à en créer, la thèse étant soudain perçue comme moyen de légitimation institutionnelle. Ce problème, pointé par Benjamin, se résout en axant davantage la réflexion sur des caractéristiques propres à la messianité du corpus qui est à l'étude ici, c'est-à-dire sur son surgissement comme événement travaillant à l'ouverture d'une troisième voie, sortie de nulle part et qui brise le schéma binaire de l'alternance tout en reconnaissant avoir une dette envers ce qui la précède. Mon travail consiste donc à parer les pièges de l'historisation de la même manière que les deux œuvres étudiées ici parent ceux de la prévisibilité en générant de la nouveauté, de la

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 30.

singularité, là où on n'attendait plus rien. En somme, je ne fais pas à mon tour l'histoire des vainqueurs (Olivier Cadiot et Nathalie Quintane, comparés à plusieurs autres écrivains sur lesquels les thèses pullulent, sont plutôt des dominés dans le champ littéraire, ou sont les dominants d'un champ de dominés, ce qui n'est pas tellement mieux), mais plutôt l'histoire de deux écrivains qui regardent l'histoire en connaissant mieux que quiconque sa propension à couronner des rois, à piller les trésors. Ce sont des œuvres conscientes, pour reprendre le mot de Benjamin, que la culture n'est parfois pas très loin de la barbarie, qu'elle sépare les œuvres et réduit leur puissance plutôt que de laisser la force vive de l'inventivité faire ce qu'elle fait.

## 0.2 DEVENIR HORS-SUJET

Dans *L'art parodic'*<sup>10</sup>, Arnaud Labelle-Rojoux rappelle cette remarque du critique d'art français Jean-Yves Jouannais :

On peut parler, à propos des artistes *parodic'* apparus dans les années 90 d'une « jeune garde », pas d'une « avant-garde », non, une « jeune garde » (tel le chant révolutionnaire du même nom), inglorieuse sinon au jeu du « qui perd gagne », une « jeune garde » sans mots d'ordre, plutôt boiteuse, improbable troupelet de vagabonds chaplinesques ou brigands d'opérettes... Avec eux, on peut en être sûr : l'art meurt, mais ne se rend pas!<sup>11</sup>

Ainsi, il faudrait considérer l'évolution de l'histoire de l'art non plus dans une dynamique de négativité, où chacun définirait sa position par rapport à celles qu'il refuse, mais plutôt dans l'apparition de singularités *hors-sujet*. Devenir *hors-sujet*<sup>12</sup> pour se libérer des assignations passées, de l'assujettissement qu'elles

<sup>10</sup> Arnaud Labelle-Rojoux, *L'art parodic'*, Cadeilhan, Zulma, 2003. p. 150. On remarquera que l'auteur titre son ouvrage en s'inspirant grandement de *L'art poétique'* d'Olivier Cadiot, livre à l'étude dans le quatrième chapitre de cette thèse.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>12</sup> L'idée d'inclure ces considérations en début de thèse m'est venue en assistant à une superbe conférence d'Anne Garréta intitulée « Hors-sujet », le 23 octobre 2008, à l'École normale supérieure Lettres et sciences humaines de Lyon. Cette rencontre s'est tenue dans le cadre du Groupe de lecture gay et lesbienne sous la direction d'Éric Bordas. L'écrivaine y expliquait son désintérêt à l'égard d'une littérature s'affirmant « homosexuelle », cette étiquette la contraignant

imposent. Créer ses propres lois, de manière autonome, pour que s'ouvrent les possibilités, la contrainte générant, contrairement à ce qu'on pourrait croire, de la potentialité et créant de l'imagination politique en donnant la voix à des subjectivations, créer ses propres lois, donc, sans pour autant s'assujettir à l'ordre arbitraire imposé par les forces d'ordonnement des corps, de la mémoire et du langage. C'est dans cette perspective qu'il est préférable de traiter les œuvres des artistes dont parle Labelle-Rojoux, tout comme celles d'écrivains de la même génération. L'espace ouvert par une telle posture concerne la notion qui a métaphorisé, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, la recherche de nouvelles formes. Je parle de l'*avant-garde*, notion militaire qui a fait la bonne fortune des lettres françaises au point d'occulter ce pôle essentiel de l'écriture qu'est l'expérimentation formelle, tout comme son aspect subsidiaire, c'est-à-dire la vie de ses formes dans le monde, dans l'économie des échanges sociaux, etc. Les modélisations habituelles des champs littéraire et artistique orientent notre regard sur ces nouvelles écritures qui refusent de voir leur travail qualifié d'« avant-gardiste » sans pour autant être « réactionnaires ». Elles sont, par défaut, *hors-sujet*. On assiste ainsi à l'ouverture d'une troisième voie, rendue possible par la radicalisation de groupes d'avant-garde devenus, surtout dans les années 1970, trop idéologiques. Certains écrivains contemporains ont donc naturellement eu à faire non pas un mais deux pas de côté, leurs œuvres devant, avant toute chose, se demander comment poursuivre le renouvellement des formes sans prendre une posture avant-gardiste, comment faire exister politiquement ces formes sans avoir à « s'engager ».

Observée à l'aune du corpus hétéroclite que constitue la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, la notion d'avant-garde dessine une trajectoire qui se marie à la destinée de quelques groupes d'écrivains ayant cherché à fomentier la double révolution de leur art et de la vie. Enchaînant sur des décennies inventions, révoltes et illusions, ces avant-gardes finiront par perdre leur statut de force

---

beaucoup plus que les lois oulipiennes servant à générer un contenu littéraire justement axé sur la question de l'émancipation à l'égard du normatif.



dominante dans le champ, usées par les surenchères téléologiques ou encore par des longévités surprenantes pour des auteurs ayant pour la plupart vanté les mérites du transitoire<sup>13</sup>. Ce qui demeure nettement moins observable, d'abord du simple fait de la contemporanéité du phénomène, c'est ce qui se passe *après*, au moment où, bien que le récit des avant-gardes littéraires approche de son épilogue, des pratiques d'écriture ont la volonté de poursuivre l'expérimentation formelle, de réfléchir aux implications politiques inhérentes à leurs productions, de faire entendre la spécificité de leur époque. Nouvelles œuvres qui, en conséquence, définissent ces ambitions selon de nouveaux termes et paraissent du coup moins intéressées à faire (ou défaire) l'Histoire qu'à en questionner la lettre capitale, cette « grande hache » dont parlait Georges Perec, comme si, une fois dépouillée de son horizon fantasmatique (de l'illusion d'une révolution), cette Histoire était soudain renvoyée au rang de matière première, en droit d'être travaillée par ces pratiques au même titre que le reste. Ces œuvres émergent ainsi à distance des notions d'engagement et d'avant-garde tout en gardant scrupuleusement le regard dessus.

En observant la nébuleuse des œuvres publiées depuis le début des années 1980, on commence à percevoir plusieurs points saillants, quelques constellations. Parmi celles-ci, un ensemble (à défaut de pouvoir dire un « groupe ») d'écrivains dont l'émergence, comme nous le démontrerons, est marquée par la publication de *L'art poétique* d'Olivier Cadiot en 1988 et survient au moment où le champ littéraire français subit une profonde reconfiguration. En effet, ces écrivains élaborent leur travail en se distinguant des pratiques avant-gardistes des décennies 1960-1970 visibles dans les pages de *Tel Quel*, de *Change* ou de *TXT*, tout en refusant de se joindre au mouvement de « renouveau lyrique<sup>14</sup> » qui occupe

---

<sup>13</sup> Pensons seulement à l'aventure quadragénaire du surréalisme d'André Breton, aux pérégrinations textuelles et idéologiques menées sous la direction de Philippe Sollers à l'intérieur des pages de *Tel Quel* et plus tard de *L'Infini*.

<sup>14</sup> « Si le lyrisme est réapparu avec quelque insistance dans la poésie française, au début des années 1980, ce fut d'abord principalement au catalogue des éditions Gallimard, sous l'influence des choix éditoriaux de Jean Grosjean, Jacques Réda et Claude Roy. Des poètes tels que James Sacré, André Velter, Jean-Pierre Lemaire, Guy Goffette, Hédi Kaddour, Richard Rognet ou

l'espace que la disparition des revues dites « révolutionnaires » a laissé vacant, « néo-lyrisme » essentiellement visible sous la bannière des éditions Gallimard depuis le début de la décennie 1980. La création de la revue *Java*, par Jean-Michel Espitalier et Jacques Sivan en 1989, manifeste l'existence de cette génération dont sont issus Olivier Cadiot et Nathalie Quintane, les deux auteurs sur lesquels portera cette thèse. La revue *Java* jouera un rôle essentiel dans l'affirmation et le positionnement de cet ensemble d'écrivains. Espitalier explique en ces termes l'apparition de ces pratiques poétiques ni avant-gardistes ni néo-lyriques :

Soudain, tremblement de décor, infimes vibrations, une nécessité d'un nouvel ordre semblait se faire sentir de redémarrer l'engin en réexaminant notamment le legs des avant-gardes sans rejet systématique, sans allégeance aveugle. Point de coup de tonnerre dans un ciel serein, point de rupture façon manifeste au lance-flamme. œuvre-bombe, revue-hachoir mais plutôt quelque chose comme la souple et synchrone émergence de projets convergents, de complémentarités, de croisements. [...] Enfin, au carcan des sciences humaines (notamment la linguistique et la psychanalyse), lesquelles, c'est indéniable, avaient nourri des œuvres majeures dans un contexte historiquement clos, se substituait comme un besoin de réfléchir en dehors du droit canon, comme une légèreté joueuse, électrisée, rebattant les cartes des influences, proposant de nouvelles lectures des anciens, réinventant l'invention sans passer par la case programme.<sup>15</sup>

« Passer par la case programme », voilà qui est à la fois juste et problématique. Il serait effectivement fallacieux de chercher à fédérer les écritures de Katalin Molnar (1951), d'Olivier Cadiot (1956), de Jean-Michel Espitalier (1957), de Philippe Beck (1963), de Nathalie Quintane (1964), de Christophe Tarkos, (1964-2004), de Pierre Alferi (1963) ou de Charles Pennequin (1965), sous une étiquette particulière : c'est déjà là une caractéristique qui éloigne ces écrivains du modèle avant-gardiste, toujours enclin à assigner à ses membres un « isme » quelconque<sup>16</sup>. Chacun de ces écrivains, de par son horizon distinct, soulève des

---

Philippe Delaveau, nés pour la plupart dans les années 50, furent qualifiés de « nouveaux lyriques ». » Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*. Paris, José Corti, 1998, p. 118.

<sup>15</sup> Jean-Michel Espitalier (dir. publ.), *Pièces détachées. Une anthologie de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, coll. « Poésie », 2000, p. 10-11.

<sup>16</sup> L'histoire littéraire offre un autre exemple de regroupement d'écrivains sous une même bannière, bien que leurs pratiques soient radicalement différentes. Je pense à la prétendue École de Minuit qui a rassemblé Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget, et Nathalie Sarraute, notamment.

questions singulières. Il est cependant possible de les rassembler autour de deux faits : d'abord, la publication, pour la plupart d'entre eux<sup>17</sup>, de leurs œuvres chez Paul Otchakovsky-Laurens<sup>18</sup> et/ou Al Dante; ensuite, leur appartenance à une même « génération », puisqu'ils sont nés, pour la grande majorité, entre 1956 et 1965. Similitudes d'ordres biographique et éditorial, augmentées d'une proximité esthétique et historique. Espitallier énumère d'ailleurs assez judicieusement quelques-unes des caractéristiques propres à ces écritures :

Retour du jeu après les virtuosités hyperréférentielles, détournement narquois après les chimères des œuvres monstres, formalisme sans les baleines, mise à distance du fétichisme linguistique, plasticage de l'esprit de sérieux et des fantasmes d'œuvres au noir, collage, métissage, mixité des techniques, comique contrôlé et parfois parodique, frivolité de façade, littéralité, travail sur les poncifs, appauvrissement de la langue, écritures basse tension, transdisciplinarité, etc.<sup>19</sup>

Nouvelles pratiques, donc, apparemment affranchies des binarismes habituels du champ poétique; nouvelles écritures qui s'élaborent selon des termes qui leur sont propres, réussissant à *faire date*, c'est-à-dire à « faire exister une nouvelle position au-delà des positions établies<sup>20</sup>», mais sans considérer, comme le laisse entendre Bourdieu, qu'il faille nécessairement faire exister cette nouvelle position « en *avant-garde* » pour parvenir à « introduire la différence » et à « produire le temps<sup>21</sup>». En effet, de nombreux éléments tendent à distinguer ces écrivains des générations qui les ont précédés, à les rendre « hors-sujet ». Espitallier évoque implicitement une décontraction théorique éloignée du théoricisme de *Tel Quel* ou de *Change*. On pourrait aussi parler des revendications de filiation (Raymond Roussel, Gertrude Stein, Fluxus, etc.) de ces auteurs, généalogies jusque là inhabituelles pour des poètes français. Parmi toutes les caractéristiques propres à

---

<sup>17</sup> Jean-Michel Espitallier a publié un seul livre aux éditions Al Dante. La pertinence de sa présence dans ce groupement est toutefois indéniable, notamment parce qu'il est le fondateur de la revue *Java* (1989-2006). Pour sa part, Philippe Beck publie désormais ses livres dans la collection « Poésie » de Flammarion dirigée par Yves Di Manno. Ses premiers livres sont parus chez Al Dante.

<sup>18</sup> À propos de la trajectoire d'éditeur d'Otchakovsky-Laurens, lire Fabrice Thumerel, « La dualité d'un éditeur de littérature générale singulier », in *Le champ littéraire français au XX<sup>e</sup> siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris. Armand Colin. 2002. p. 153-166.

<sup>19</sup> Jean-Michel Espitallier. *op. cit.*, p. 12.

<sup>20</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil. coll. « Points », 1998. p. 261.

<sup>21</sup> *Ibid.* Je souligne.

cette génération, trois en particulier attirent mon attention et constituent le point de départ de cette recherche : la question du renouvellement des formes (renouvellement jadis métaphorisé par le terme « avant-garde »), celle du travail politique (l'*engagement*) et celle de la traduction de l'expérience. L'enjeu principal de cette recherche consiste donc à réfléchir à l'invention littéraire et à la résistance politique dans les œuvres de Cadiot et de Quintane à l'extérieur du cadre avant-gardiste, dont les balises esthétiques et idéologiques définissaient autrefois les tenants et les aboutissants d'un tel processus. Béance programmatique extrêmement enthousiasmante du côté de la production de cette génération, mais en même temps absence de modèles interprétatifs qui complique singulièrement la tâche du critique... Mon travail s'amorce non seulement au moment où l'hégémonie du modèle avant-gardiste prend fin, mais aussi et surtout au moment où la littérature française n'a plus de cadre défini pour désigner ce qui fait d'un texte une œuvre *inventive* et/ou *politique*. C'est donc autour d'une synthèse des quelques éléments que je viens d'évoquer – la sortie de l'avant-garde, l'apparition d'une nouvelle génération d'écrivains, la difficulté de circonscrire le travail politique de ces œuvres contemporaines – que s'articule le sujet de ma recherche.

### 0.3 MÉTHODOLOGIE ET CONTENU DES CHAPITRES

Cette thèse travaille à l'image de son corpus d'étude, c'est-à-dire en versant davantage du côté de la critique que de la théorie. Ce conseil de Paul Dirx a guidé ma méthode de travail :

Chaque recherche construit sa propre méthode d'investigation, c'est-à-dire que le chercheur doit pouvoir aborder le terrain armé de concepts et de techniques susceptibles d'être revus et corrigés, voire abandonnés à n'importe quel moment. Car il n'existe pas de méthode universellement valable, ni de système raisonné de méthodes, d'autant moins que le travail réflexif destiné à modifier ce qu'on croyait acquis n'est jamais terminé. y compris pour le plus expérimenté des chercheurs.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Paul Dirx. *Sociologie de la littérature*. Paris, Armand Colin. 2000. p. 153.

Voici les principes qui ont guidé la rédaction de ce travail : garder à la fois en tête la part de constructivisme et la part de désir à l'œuvre dans une réflexion intellectuelle, s'aider de notions et de concepts malléables (« jetables », diront les animateurs de la *Revue de littérature générale*), se rappeler qu'il n'existe pas, en études littéraires du moins, d'observateur impartial. Déployer, en somme, une « créativité méthodologique relative [qui] a aussi pour avantage de démythifier la Théorie et donc de faciliter l'apprentissage de modèles (sociologiques ou littéraires<sup>23</sup>) ».

À la manière d'une partie d'échecs, cette thèse se déroule en trois temps. La première partie, intitulée « Des positions fugitives », a tout de l'ouverture et met en lumière les enjeux critiques et théoriques de cette recherche tout en accordant une grande place aux analyses textuelles. En effet, « Relève de la garde », premier chapitre, s'amorce par l'examen de la seizième livraison de la revue *Java*, moment d'autocritique qui témoigne de la situation des écritures émergentes dans un contexte post-avant-gardiste. Mon regard se pose sur les textes de Nathalie Quintane et de Christophe Tarkos; leurs positions antagonistes permettent à cette étude de cas introductive de montrer l'étendue du spectre esthétique et idéologique dans lequel se trouve cette génération. Le deuxième chapitre, « Deux notions à manipuler avec soin », propose dans un premier temps un examen des termes « avant-garde » et « poésie ». Les études canoniques de Renato Poggioli et de Peter Bürger sont mises à profit. Dans un deuxième temps, je tente de retracer l'évolution du champ poétique depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Des textes de nombreux poètes (Bernard Heidsieck, Jean-Marie Gleize, Jean-Claude Pinson, Nathalie Quintane) et de deux critiques (Fabrice Thumerel, Pierre Popovic) soutiennent le tracé de grands méridiens qui illustrent la complexité d'une situation qui se perpétue encore aujourd'hui. Se dressent ainsi deux lignes de force structurantes pour le champ : d'un côté, des poètes qui déploient des poétiques du sujet plus introspectives, spéculatives, influencées entre autres par la

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 153-154.

phénoménologie; de l'autre, des « fabricants » menés par une approche plus matérialiste, axée sur le texte et l'artisanat de l'écriture. Dans ce deuxième groupe, on voit apparaître, à partir de la fin des années 1980, des écrivains qui tentent de « sortir la poésie de la poésie » en s'intéressant notamment aux pratiques artistiques, musicales, etc. Cet examen montre l'indubitable différence des positions de Cadiot et de Quintane en regard de ce qui s'écrit en France depuis un quart de siècle : ils produisent tous deux des œuvres « après l'avant-garde », mais aussi, et surtout, une écriture d'« après la poésie ». « Champ, politique, littérature », troisième chapitre de cette thèse, croise les œuvres théoriques de deux penseurs, Pierre Bourdieu et Jacques Rancière. En examinant les principales notions constituant la théorie des champs, j'évalue si cette théorie est toujours opératoire dans le contexte actuel et avec les œuvres étudiées. C'est toutefois sur la dimension métaphorique du champ que j'insiste, puisque c'est à partir de là que se déploie la tentative d'actualisation du sociologue Bernard Lahire. Du côté de Rancière, c'est sa conception de la notion de « politique », qui n'est pas tant chez lui une affaire de domination que d'égalité, qui est analysée. Sa théorie de la « mécontente politique » mène à l'aspect esthétique de sa pensée, à la production d'une « subjectivation politique » qui défait les ordonnancements policiers. À lire Rancière, on constate que toute forme d'effectivité politique de la littérature est improbable, à moins de déployer des subjectivations nouvelles qui mèneront à leur tour de véritables sujets à détourner les rouages de la domination. Le chapitre « La révolution *poétic*' d'Olivier Cadiot » clôt la première partie comme elle s'est ouverte : avec une analyse de texte. J'y étudie *L'art poétic*' en évaluant sa nature d'« événement » dans le champ littéraire de l'époque. Cet examen débute par l'évocation de la réception du livre, suivie d'une description détaillée de l'œuvre où les principaux motifs et dispositifs, de même que les références culturelles les plus évidentes, sont repérés. Enfin, je réfléchis aux déplacements idéologiques et formels du *cut-up* que Cadiot propose ainsi qu'à la fondamentale notion d'intertextualité. Les contributions intellectuelles de Laurent Jenny, de Gérard Genette et de Tiphaine Samoyault sont sollicitées.

La deuxième partie de la thèse se consacre exclusivement à l'œuvre de Cadiot. Filant à son tour la métaphore des échecs, « Jouer gambit » traverse l'œuvre de l'écrivain de livre en livre, en structurant son analyse autour de trois thématiques : la poésie, le pouvoir et la question de l'expérience. Le cinquième chapitre, « Romaniser la poésie », explique la nature du rapport que Cadiot entretient à ce genre. Curieusement, on constate que la migration qu'il opère vers le roman, loin d'être un acte motivé par la « haine de la poésie », est une manière de lui donner une nouvelle intensité. Le début de ce chapitre propose une mise en contexte de la période qui s'échelonne de la publication de *L'art poétique* à la création de la *Revue de littérature générale* par Cadiot et Pierre Alferi. J'expose brièvement les principaux éléments théoriques entourant cette importante production : nécessité de résister à cette « vulgate du manque » qui demeure dominante dans le champ littéraire français, mise à l'avant-plan de la dimension technique de l'écriture toutefois accompagnée du refus de tomber dans l'aridité, promotion des échanges entre les générations, les genres, les pays, nonobstant les arbitraires classements qui morcellent trop souvent les champs artistiques. Le chapitre se poursuit sur un examen des « mises en abyme » de la poésie dans certains romans de Cadiot, *Futur, ancien, fugitif*, *Retour définitif et durable de l'être aimé* et *Fairy queen*. Comme son titre l'indique, le sixième chapitre, « Singer le pouvoir », observe pour sa part les nombreuses figures de la domination présentes chez Cadiot, dont tous les romans offrent une déclinaison de la structure dominant/dominé. Description attentive de la richesse, reprise exagérée d'insipides discussions de salon, bien des images d'Épinal d'un pouvoir quasi ubuesque sont revisitées en début de chapitre. Suit un développement sur la technique comme mode de domination de la culture sur la nature : le Robinson du *Colonel des Zouaves*, domestique obsédé par la perfection, est à cet égard un sujet d'étude idéal. Ce même roman me permet aussi d'analyser l'usage de la métaphore militaire, ici parodiée par le biais de cette figure de domestique qui prend ses subalternes pour des soldats. À mon avis, c'est en parodiant le militaire, dans un contexte post-avant-gardiste, que Cadiot parvient à déployer la question du politique en littérature. Cette tendance se confirme par l'analyse de son dernier roman, *Un nid*

*pour quoi faire*, qui met en scène la relation entre un conseiller en image et un roi en exil qui cherche à remonter sur le trône en orchestrant une restauration et en respectant scrupuleusement les dernières stratégies *marketing* de notre époque. Plus que jamais, on voit, comme dans le conte d'Andersen, que le roi est nu, et l'ordre contingent. Ce chapitre se termine par l'analyse, en guise de contre-exemple, d'un texte de Tarkos qui fait aussi un fort usage de la métaphore militaire. Cette analyse montre que c'est davantage de la littéralité que de la parodie que Tarkos use, ce qui implique une conception opposée à la manière dont Cadiot conçoit son travail politique. Le septième chapitre, « L'archipel du goujat », poursuit l'enquête en se penchant sur la question de l'expérience de la gravité, présente malgré la légèreté apparente dans tous les romans de Cadiot. Les différents Robinson du cycle du même nom sont scrutés de manière à opposer deux régimes d'atteinte : l'idiotie et la folie. Je montre comment ces deux rapports à la désorganisation sont aussi deux rapports aux formes et, plus largement, au politique. Mon hypothèse oppose la modalité de l'idiotie à celle de la folie : la première, bien que plus nihiliste, offre une plus grande forme de résistance, tandis que la deuxième, lorsque mise en scène, peut sembler plus appropriable pour cause de déraison. L'enjeu consiste aussi à montrer que la folie et l'idiotie génèrent des formes différentes, l'une travaillant la disjonction du récit, alors que l'autre s'exprime par la fragmentation de la représentation des affects. La deuxième partie du septième chapitre réfléchit au rapport que Cadiot entretient au temps et à l'histoire. J'avance que ses livres « produisent du présent » à travers la conscience fragmentée de ses Robinson. « Jouer gambit » s'achève sur une analyse de l'entreprise intertextuelle de Cadiot, étude qui évalue les déplacements visibles entre son Robinson et ceux de Daniel Defoe et de Michel Tournier.

La partie finale de la thèse, « Damer le pion », est consacrée à l'œuvre de Nathalie Quintane. Ce corpus, déjà imposant (une dizaine de livres parus en dix ans), n'a pas été étudié un livre à la fois : mes choix ont été guidés par deux thématiques recoupant celles étudiées dans l'œuvre de Cadiot. C'est à l'aune de son rapport à la poésie et à l'histoire de la France que j'étudie l'œuvre de



Quintane. Le huitième chapitre, intitulé « Le mauvais genre », s'attaque à la question générique. En analysant *Remarques* et *Chaussure*, je mets en lumière l'imperceptibilité de l'œuvre, aussi bien identifiée à la sacralité du quotidien qu'à la littéralité à ses débuts. Je montre que l'énonciation chez Quintane ne cache ou ne révèle pas le « mystère » des « petites choses » ; c'est la voix d'une conscience joueuse, prise dans un rapport idiot au réel. J'expose aussi que Quintane résiste à l'idée de la densité comme étalon de valeur de la poéticité. Elle lui oppose la surface, perçue notamment dans la distanciation des remarques qui mettent tout de même de l'avant un « je » qui expérimente avec le corps et la pensée, avec comme objectif avoué d'en finir avec la grandiloquence. L'analyse de *Chaussure* témoigne d'un nouveau parti pris des choses, où Quintane confirme l'énorme distance qui la sépare de toutes les pratiques « du soi » et des lieux communs entourant la littérature de « femmes ». Son rapport à la poésie est désinvolte parce qu'il s'agit d'une assignation. En lisant *Mortinsteinck* comme un art poétique, on constate que derrière la posture faussement ingénue de Quintane se loge une pensée esthétique concernée par un travail sur le douteux, l'évènementiel, la surprise. Travailler avec ce qui importune, ce qui est incongru, voilà ce que fait *Formage*, exemple pratique des enjeux révélés dans *Mortinsteinck*. À travers le livre, l'écrivaine réfléchit à la question du sérieux, de l'idiotie, de l'absurde, de la fantaisie. Elle lutte contre une poésie séparée du réel en dressant une éthique du ratage qui ouvre une troisième voie qui rend possible un devenir hors-sujet, qui admet la puissance de l'improbabilité. « Repasser l'Histoire », neuvième chapitre, relit *Chaussure* en montrant que, contre toute attente, une nuance dans la position littéraliste de Quintane s'y loge. Convoquant des figures historiques comme Kroutchev ou Imelda Marcos, Quintane déplace la matière historique, la repasse, c'est-à-dire la met à plat tout en la revisitant pour la faire voir autrement. Avec ce chapitre, on constate que les stratégies de positionnement atteignent vite leurs limites : il n'y a pas de démarche d'écriture sérieuse qui ne soit contrainte de penser aussi son déploiement dans le monde. En travaillant au « repassage » de l'histoire, à la reconsidération de ses icônes, de ses lieux, de ses événements, l'écrivaine rencontre d'abord Jeanne d'Arc. Dans un travail de simplification du

mythe, elle le rend défectueux, irrécupérable. Elle réserve le même traitement à la station balnéaire de Saint-Tropez. Enfin, mon analyse de *Cavale* et *Grand ensemble*, les deux livres les plus récents de l'écrivaine, montre la manière dont elle affronte des sujets délicats, voire traumatisants, pour l'histoire de France : la Commune, la collaboration ou la guerre d'Algérie. Quintane n'éloigne aucun sujet, aussi mauvais soit-il ; à travers la reconstitution de « souvenirs *live* », un travail de rétrospection, s'érige des reconstitutions qui engagent Quintane du côté de la confusion, perçue comme le moindre mal d'une époque où l'ordre déforme la mémoire. Quintane invite à damer le pion des discours de légitimation en dressant une continuité entre un passé douteux et un présent qui de jour en jour nous prouve l'être tout autant.

#### 0.4 OUVERTURE

La littérature se pose et s'entend toujours comme une interrogation, curieuse recherche qui cherche ce qu'elle cherche, pour parler comme Alain Robbe-Grillet. Cette inclination naturelle à générer des questions (sur les discours, les formes, le monde) fait en sorte que les réponses induites par la recherche ne se limitent jamais au cadre qui leur permet de voir le jour. En d'autres mots, le désir qui a mené à la rédaction de cette thèse dépasse largement des considérations académiques : c'est avant tout le moyen que je me suis donné pour nourrir intellectuellement mon travail d'écrivain. Les premiers linéaments de cette recherche tenaient à des interrogations sommaires, des intuitions à vérifier. La question très générale du renouvellement des formes lui a donné sa première impulsion. Convaincu qu'il était possible de poursuivre un travail d'invention littéraire et de résistance politique tout en évitant les pièges de l'avant-garde et de l'engagement, je me suis penché sur deux œuvres correspondant à la manière dont j'entrevois moi-même la production de littérature au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Résultat : en traversant cette thèse, on voit s'articuler, grâce à un regard critique sur les livres de Cadiot et de Quintane, mon propre rapport à la littérature, rapport qui prend forme autour de ces trois questions : comment inventer des formes ?

Comment résister au pouvoir? Comment traduire l'expérience de l'époque? La possibilité d'énoncer ces questions, de créer un choc entre elle et les œuvres, entre les œuvres et le monde, et d'ainsi pouvoir trouver à mon tour les moyens de faire de la littérature, voilà ce que cette thèse a aussi rendu possible. Chaque livre lu, chaque texte analysé, chaque conférence entendue, chaque discussion engagée a été traversé par la volonté non pas d'avoir une maîtrise sur la littérature, comme on pourrait s'y attendre de la part d'un travail scientifique, mais au contraire de percevoir ce qui en elle nous échappe, manière pour moi de pouvoir mettre la main à la pâte. Écrire de la littérature, donc, « entreprise de santé » dont parle Gilles Deleuze et qui « consiste à inventer un peuple qui manque », c'est-à-dire à dépasser sa petite histoire pour se confronter à la grande, à donner vie à des voix qui simultanément fabriquent de la joie, surpassent la tristesse, malmènent nos espérances.

PREMIÈRE PARTIE

**DES POSITIONS FUGITIVES**

## CHAPITRE I

### RELÈVE DE LA GARDE

*Le Monde : Depuis vingt ans, Greenspan et tous ces financiers et traders de Wall Street étaient présentés comme les nouveaux héros du capitalisme, des sortes de génies incontournables. C'est la fin de cette époque?*

*Daniel Cohen : C'étaient un peu les nouveaux aventuriers de l'Arche perdue. Et ils le revendiquaient. Ils défendaient leurs primes colossales, ils disaient participer à l'expansion et à la croissance, ils se comportaient avec l'arrogance de nouveaux riches, se croyaient des révolutionnaires. C'était le genre « Oui, j'ai gagné 100 millions de dollars, et je vous emmerde. Il faudrait que tout le monde puisse le faire ». L'ambiance intellectuelle et médiatique faisait qu'ils n'avaient même pas l'impression de fauter, ni économiquement ni moralement. Ils étaient l'avant-garde!*

Daniel Cohen, économiste, au sujet de la crise boursière de 2008.

#### I.1 ATTENTION TRAVAUX! LA REVUE *JAVA* ET SA SEIZIÈME LIVRAISON

La revue *Java* va faire paraître, entre 1989 et 2005, 28 numéros, ce qui, avec seize ans d'existence, lui confère une longévité exceptionnelle pour une revue littéraire contemporaine. Sa parution régulière en fera le principal lieu d'expression de cette génération d'écrivains qui émergent « hors-sujet » à la fin de la décennie 1980. Bien que son histoire soit toute jeune, l'importance de *Java* est d'ores et déjà

reconnue, comme en témoigne la présence d'un article à son sujet dans un dictionnaire de poésie dirigé par Michel Jarrety et publié par les Presses universitaires de France en 2001. Jean-Luc Steinmetz évoque avec justesse le contexte duquel émerge *Java* :

Alors que les années 1980 eurent tendance, parfois, à considérer comme dépassé l'héritage que ces avant-gardes pouvaient avoir légué, le projet de cette revue a été au contraire de porter sur lui un regard neuf, d'en faire une réévaluation critique et de s'interroger sur un certain nombre d'œuvres propres à nourrir peut-être la jeune génération. Cependant, à l'opposé des revues d'avant-garde telles qu'on les avait vues fleurir dans le sillage de *Tel Quel*, la revue *Java* n'a imposé ni théorie littéraire ni manifeste, et s'est engagée implicitement du côté d'une certaine désinvolture [...].<sup>1</sup>

Cette « défiance à l'égard de tout carcan idéologique et de tout esprit de sérieux » dont parle Steinmetz s'illustre par l'absence de l'appareillage rhétorique auquel les revues des décennies précédentes nous avaient habitués. *Java* aura pour seul mot d'ordre son titre, qui reprend le nom d'une danse populaire caractérisée par un mouvement de bassin, et ces quelques phrases, placées en tête des premiers numéros, qui laissent entrevoir une posture éditoriale valorisant la multiplicité et la décontraction :

Clocher, chapelle, école : les deux premiers mots pour indiquer un lieu circonscrit, clos, celui de la paroisse ou lieu de culte dans ce qu'il a de plus limité; le troisième, également pour dénoncer un lieu, celui du « faire », non pas produit du multiple, mais s'en dégageant et fonctionnant selon ses propres lois. « Faire école » c'est amener à soi, regrouper, travailler, drainer des individualités dont la variété met à jour les limites d'un « faire » qu'elles alimentent et qui les contient. Si créer une revue relève forcément du « faire », disons sans ambages qu'il sera ici question de « faire la java ». Et si dans le « faire », il y a forcément la notion de lieu, il va sans dire que dans « faire la java », c'est la multiplicité des lieux de paroles qui fera *Java*.<sup>2</sup>

Les thématiques de numéros et les nombreux dossiers s'inscrivent dans cette volonté de réévaluer l'héritage avant-gardiste, de faire l'inventaire des acquis de la modernité tout en laissant la place aux pratiques contemporaines. Se côtoient

<sup>1</sup> Jean-Luc Steinmetz, « Java ». in Michel Jarrety, *Dictionnaire de poésie. De Baudelaire à nos jours*. Paris, Presses universitaires de France, 2001. p. 378.

<sup>2</sup> Texte intitulé « Aux lieux de faire » et qui apparaît en deuxième de couverture dans les numéros des premières années de parution.

ainsi des figures mythiques (Joyce, Roussel, Stein, les objectivistes américains, John Cage), des aînés (Fluxus, Denis Roche, Maurice Roche, Guérasim Luca) et des contemporains (Christian Prigent, Valère Novarina, Henri Deluy, Dominique Fourcade, Eugène Savitzkaya, sans oublier Olivier Cadiot, qui exerce un rôle particulier pour *Java*, comme j'aurai l'occasion de le démontrer). L'idée de *renouvellement* est essentielle : elle porte à la fois en elle le passé avant-gardiste et la volonté de dépasser un cadre qui ne convient plus à l'époque. Dans le numéro 20 de la revue, présenté sous la forme d'un court film, Jean-Michel Espitallier insiste sur le fait que « l'intérêt, ce sont les réflexions avant la théorie : la théorie me paraît quelque chose d'un peu bloqué<sup>3</sup> ». Voilà qui s'explique en partie par un retour de balancier où, après les grandes ambitions totalisantes des décennies précédentes, c'est davantage le jeu et la désinvolture qui sont à l'ordre du jour. À cet égard, il n'est pas surprenant que Jacques Sivan et Jean-Michel Espitallier choisissent les termes de « foutoir jubilatoire » et de désordre « joyeux<sup>4</sup> » pour décrire la manière *Java*. En guise de post-scriptum à l'aventure, Espitallier résumera ainsi l'esprit de la revue :

*Java* était une revue d'après les avant-gardes qui cherchait d'abord avec légèreté à mettre en place des espaces polymorphes d'inventions, des échantillonneurs d'écritures, une nouvelle cartographie des flux, en s'émancipant justement des lourdeurs avant-gardistes pour proposer une réflexion pour ainsi dire davantage libertaire qui, nous l'espérions, passerait plutôt par des mises en perspectives, des maquettes à faire soi-même, des effets de miroitements, de transparences et de recadrages.<sup>5</sup>

Mais revenons un peu en arrière : le numéro 16 de *Java*, publié à la fin de 1997 et ayant pour titre « Attention travaux! », est un point de jonction spontané entre la notion d'avant-garde (taxée depuis déjà longtemps d'être obsolète) et un corpus d'écritures contemporaines en pleine émergence. Ce numéro est symptomatique d'une interrogation qui se pose en amont de cette thèse, et que j'énoncerai ainsi :

---

<sup>3</sup> Pascale Bouhénic (réalisatrice). « Parade », *Java*, no 20, Paris. 2000, 40 minutes.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Jean-Michel Espitallier, *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris. Pocket, 2006, p. 256.

*comment la question du renouvellement des formes, du champ, du travail politique se pose-t-elle après l'avant-garde?*

Non sans paradoxe, cette livraison affiche, dans sa présentation, un désir anthologique :

Attention travaux! Plaisant ready-made qu'il convient d'ici d'appliquer à la lettre, à savoir : portons attention à ce qui, aujourd'hui, travaille. C'est au fond assez simple. Les auteurs réunis dans ce numéro présentent donc leurs travaux, en cours, aboutis, à revoir. Jusque-là, rien à dire. Ils parlent de techniques, décrivent leurs outils, sortent le matériel, parfois jettent un coup d'œil dans le rétroviseur. Et pourquoi pas? Certes, mais qui sont-ils? Une école? Sûrement pas. Un palmarès? Vous voulez rire. Une génération? Mais alors d'écriture. Et que fabriquent-ils ici? De la littérature, peut-être, et peut-être autre chose. Voici un échantillon, forcément imparfait, forcément lacunaire, de ces nouvelles façons d'entreprendre la littérature autour d'exigences communes ou suffisamment proches les unes des autres. Les treize auteurs de ce dossier travaillent au renouvellement des formes et ils le font dans l'inconnu c'est-à-dire dans le risque, loin des néo-conformismes chics ou des carcasses pourrissantes de quelque nouvelle avant-garde. À la fin du numéro (de magie? de haute voltige) Christian Prigent et Olivier Cadiot nous donnent sur ce point leur impression de lecture. Au total, un très riche foisonnement où se dessine comme la nouvelle géographie d'une création littéraire dans ce qu'elle aurait de plus neuf et de plus audacieux.<sup>6</sup>

Laissant entrevoir une prise de position esthétique (comme Espitalier, qui, dans la citation précédente, arbore un vocabulaire deleuzien) par le biais de la métaphore de la fabrication et du procédé (travaux, techniques, outils, matériels) si chère à Ponge, la revue s'oppose à une conception plus spéculative de l'écriture. Elle énonce sa singularité dans cette nécessité d'« entreprendre » la littérature par l'invention (ou la réinvention) de formes tout en n'ayant aucun scrupule à considérer un héritage encore visible dans le « rétroviseur », sachant qu'il se peut que le travail débouche sur « autre chose » que la littérature, ce qui, à bien y penser, permet de parvenir à véritablement la renouveler. Volonté, donc, de générer un « renouveau » qui trimbalerait avec lui les « nouveaux » qui l'ont précédé, et qui garderait ainsi fraîchement en mémoire la critique des conformismes de tout acabit, les ringards comme les agités. Sur le territoire de cette « nouvelle géographie », il n'y a pas de gêne à convoquer l'opinion

---

<sup>6</sup> « Attention travaux! », texte de présentation, *Java*, no 16, Paris, 1997, p. 2.



(l'appui?) d'écrivains dont on admire le travail, c'est-à-dire Christian Prigent et Olivier Cadiot, qu'une génération sépare pourtant. Relevons évidemment la mention du mot « avant-garde » dans le texte de présentation de ce numéro. Ce n'est pas la seule fois qu'il apparaîtra : la plupart des auteurs sentiront le besoin de se positionner vis-à-vis de cette notion, de façon parfois allusive, parfois explicite. Ce numéro de *Java*, anthologie du présent ou instantané d'une littérature en devenir, arrive au moment où les fondateurs de la revue ressentent le besoin de réfléchir aux enjeux inhérents aux pratiques qu'elle accompagne à ce moment-là depuis presque dix ans. Au cœur de ce numéro, les propositions de Nathalie Quintane et de Christophe Tarkos posent, chacune à sa façon, les questions et les problèmes que laisse en suspens cet « après » dans lequel les écrivains contemporains se retrouvent<sup>7</sup>.

## 1.2 NATHALIE QUINTANE : LA PRODUCTION DE TENSION

Intitulé « Depuis 1988...<sup>8</sup> », le texte que Nathalie Quintane propose à *Java* illustre la tension inhérente à la constitution d'une *position* dans un contexte dépourvu d'orientations idéologiques dominantes. Ce texte, composé de vingt remarques, évoque le problème que constitue le fait d'écrire de la poésie « depuis 1988 ». Cette prédilection de Quintane pour la remarque est probante à l'époque<sup>9</sup>. Il s'agit en effet de la forme appropriée pour exprimer la *mesure*, véritable enjeu pour l'écrivaine, qui se plaît à induire du doute, de la critique, dans des formes elles-mêmes a priori mesurées. Ces remarques, qui travaillent la discontinuité (aussi illustrée par de nombreuses variations typographiques), se déclinent sur le mode de la tension et du retournement. Usant de l'ironie avec justesse et parcimonie, le

<sup>7</sup> On retrouve au sommaire de ce numéro, en plus des contributions de Quintane et de Tarkos, des textes de Philippe Beck, Jean-Pierre Bobillot, Jean-Michel Espitalier, Didier Garcia, Michelle Grangaud, Vannina Maestri, Christophe Marchand-Kiss, Katalin Molnar, Sylvie Nève, Jacques Sivan et Lucien Suel.

<sup>8</sup> Nathalie Quintane, « Depuis 1988... », *Java*, no 16, *op. cit.*, p. 74-76.

<sup>9</sup> Nathalie Quintane publie en 1997 un premier livre, intitulé *Remarques* (Cheyne Éditeur) et qui, comme nous aurons l'occasion de le voir, traite de l'*infraordinaire*, recherche la ligne qui court-circuite la pensée (« je comprends que je suis tombée à la fin de ma chute »), s'inspire librement des *Remarques philosophiques* de Wittgenstein. La référence à Péric n'est pas ici anodine : sans le citer explicitement, Quintane se réclame souvent de cet écrivain (voir entretien en annexe).

propos de Quintane demande souvent à être renversé, bougé dans tous les sens, pour que se manifestent toutes ses implications. Même le propos général du texte illustre cette propension au retournement : alors que ce numéro de *Java* apparaît comme la vitrine d'un ensemble d'écrivains œuvrant à marquer la spécificité de leur mouvance, le texte de Quintane opère déjà une volte-face : elle se joue du fait qu'on caractérise le travail de cette génération par le jeu et préfère sortir la carte de la distance et de la désinvolture devant la communauté restreinte de ses pairs. Elle le fait cependant avec finesse, ne donnant pas à voir cette posture directement dans du discursif, mais plutôt au cœur de la proposition poétique comme s'il s'agissait désormais de la seule manière d'énoncer une position mesurée.

À cet égard, la seule succession titre/exergue/première remarque illustre ce *modus operandi*. En nommant son texte « Depuis 1988... », Quintane évoque incontestablement une balise historique. Cette date, rencontrée dans le cadre d'un numéro de revue qui cherche à faire l'état des pratiques, semble pointer le début de quelque chose, de façon même un peu grandiloquente, comme si l'arrivée des nouvelles pratiques pouvait reconnaître dans ce moment précis une fondation. Sachant que le travail de Quintane porte sur la mise en doute et la réévaluation des ordonnancements rigides de l'histoire, on peut déjà questionner la valeur d'un tel titre. La citation de Stéphane Bérard<sup>10</sup> placée en exergue (« Avec les compliments de l'Automobile Club Milanais ») et conjuguée à ce titre apparemment sérieux marque un premier effet de retournement. Cette citation impertinente et incongrue va dans le sens de la pratique de Bérard, artiste contemporain dont les thèmes de prédilection sont l'idiotie, la blague facile et la fumisterie. La première remarque du texte reprend les mots du titre, puis réfère directement à Olivier Cadiot : « Depuis 1988, il y a vingt-quatre autres Cadiot dont trois femmes, mais ils ne se connaissent pas. » En signalant l'année de publication de *L'art poétique*, Quintane problématise la valeur événementielle de ce livre souvent considéré comme le signe annonciateur de l'apparition d'une nouvelle génération. Elle actualise

---

<sup>10</sup> Pour avoir un aperçu de la pratique artistique de Stéphane Bérard, voir son ouvrage *Ce que je fiche II*, Paris. Al Dante. 2008.

l'importance de Cadiot en même temps qu'elle la questionne : indiquant que, depuis cette année-là, « vingt-quatre autres Cadiot » ont publié des livres (on le devine malgré l'ellipse), Quintane fait probablement allusion aux nombreux épigones qui ont tenté de profiter du succès de Cadiot. Le propos de Quintane fait entendre ces deux choses simultanément : l'importance de l'écrivain est confirmée (s'il se fait copier, c'est que son travail est intéressant), et son statut de référence est amoindri (il est un Cadiot parmi d'autres).

La production de tension et le retournement opérés dans cette première articulation révèlent le mode de fonctionnement de tout le texte, qui oppose sans cesse diverses modalités d'expression. Cette tension est d'abord visible entre les remarques proches de la blague relâchée et celles qui portent sur la mesure. Lorsque Quintane stipule que la poésie est « (un milieu où il y a peu d'anciens punks) », qu'elle avoue « sortir des livres. quelle débile. j'aurais mieux fait de braquer un p.m.u. » ou qu'elle dit : « Je viens de Pierrefitte-sur-Seine, mais je n'ai rien fait de mal », elle fait sourire son lecteur sans que son propos ait de véritables implications. Ce relâchement alterne pourtant avec des remarques qui abordent la précision. Quintane calcule par exemple la note des repas que les poètes prennent après des lectures : « Après une lecture, nous allons au restaurant. La note excède rarement 80F par personne, sans descendre au-dessous de 60. » C'est par ce biais anecdotique qu'elle parle pour la première fois de poésie, ou plutôt du repas qui suit la lecture de poésie... Une seconde remarque sur les lectures joue encore sur cette mesure à la fois bancale et éloquente : « Lectures publiques : 8 femmes sur 10 lisent un texte sur le sexe. Hommes : 2 sur 10. »

Quintane oppose aussi, dans ses remarques, l'engouement bidon à la sincérité de l'enthousiasme. En effet, le « je » fait son apparition dans des énoncés faussement enjoués, en lien avec l'euphorie des pratiques expérimentales (« je ferais bien un petit coup de poésie concrète ») et la naïveté d'adeptes de nouvelles technologies supposément « révolutionnaires » à l'égard de certaines manipulations : « Par exemple, on pourrait inventer une fusion entre les machines, triturant,

désarticulant la voix, et une typographie... en folie!!! Des lettres traînant... jusque sur le sol!!!!!! » Quintane oppose cette facilité un peu niaise à l'enthousiasme sincère et à l'éventuelle fécondité d'un intérêt grandissant pour les nouvelles pratiques poétiques, en signalant qu'« à présent », dans « de petites écoles d'Art », on retrouve des « étudiants ardents défenseurs de la poésie sonore et de la performance ». Cet « à présent » dont elle parle, c'est justement celui d'une nouvelle poésie qui émerge « depuis 1988 », avec sa sortie des cadres habituels du genre, l'aspect sonore et performatif de ses pratiques, le fait qu'elles signalent cet « autre chose » dont parlait le texte de présentation de *Java*.

Quintane, cherchant la justesse d'une position, critique de manière acerbe ce qui n'est pas mesuré, notamment l'idolâtrie moderniste qu'elle dénonce en jouant les Tartuffe : « Je sais qu'à un moment, il faut que je mette : DenisRoche. Voilà c'est fait. » Pour « avoir des amis », il faut qu'elle plaque « DenisRoche ». Le nom du poète est écrit en un seul mot, preuve que ce qui le concerne est dénaturé, que son œuvre et que ses implications n'importent plus, lui dont le nom est un hochet, un épouvantail ou une idole, dépendamment du point de vue, de l'intérêt de son œuvre. Quintane alterne entre poncifs (« Tout le monde respecte Bernard Heidsieck ») et injonctions (« Arrêtez de lire Joyce, rien qu'une fois, pour voir »), laissant entendre qu'il faut critiquer la récupération des œuvres, quitte à s'ériger contre les dogmes du modernisme. Elle propose par ailleurs une remarque intéressante sur la nature de la « Poésie » : « Si je faisais des vers libres, je serais immédiatement dans la Poésie (mais je perdrais quelques amis) ». Quintane place ainsi ironiquement la frontière entre « Poésie » et « non-Poésie » autour du vers libre, montrant encore une fois l'aspect fallacieux de ces désignations et laissant entendre du coup qu'il est aussi ridicule d'assigner à un seul procédé la poésie que de valider cette définition réductrice en s'insurgeant contre ce même procédé.

Quintane aborde ensuite le thème de l'« effort au style », un style dont elle se méfie, du fait qu'il s'agit d'une assignation : « Les poètes ne font ni fautes d'orthographe, ni fautes de syntaxe, s'ils en font, c'est exprès, jusqu'à ce qu'enfin

la masse de leur écarts maîtrisés atteigne la virtuosité, qu'on nomme un style, car ils ne se supportent pas sans style ». De là les considérations sur la ponctuation, parodie de la recherche stylistique qui se résout dans l'évocation de sa contingence : « Au début, des fois, j'enlevais la ponctuation mais je n'avais pas de raison particulière pour enlever la ponctuation – ni pour la laisser, d'ailleurs ». Mais c'est la remarque de Quintane sur Gertrude Stein qui apparaît essentielle : elle résume par ce biais le programme esthétique de plusieurs poètes de la génération de Quintane : « Gertrude Stein écrivait des phrases idiotes pour faire avancer l'écriture. » Cette évocation rappelle que ce qui vaut pour l'œuvre de Stein (qui privilégie le son et non le sens) est aussi valide chez Quintane : le mouvement de l'écriture importe autant sinon plus que le sens de la phrase. C'est, à cet égard, ce qu'elle réalise avec ce court texte fait de remarques « idiotes », définissant ainsi sa position dans le champ poétique contemporain. Il ne s'agit cependant pas d'une adhésion aveugle à une idéologie de la performativité, selon laquelle il suffit de rappeler que « dire c'est faire » et d'occulter l'éventuelle complexité d'un texte.

Par deux courtes remarques, Quintane s'inscrit dans un contexte historique postérieur aux velléités révolutionnaires des avant-gardes : « à l'époque, au collège, à la fin des années soixante-dix, les plus extrémistes respiraient de l'éther. L'ambiance était désuète et surréaliste, pleine encore des retombées de 68. » Écrire « depuis 1988 », c'est donc aussi écrire après 1968... Cela implique un rapport nouveau à l'histoire dans lequel les extrémismes et les ambitions ne s'énoncent plus de la même façon. Une adolescence à la fin des années 1970 se passait dans « l'ambiance désuète et surréaliste » des retombées des révoltes estudiantines de 1968; l'extrémisme, pour la génération de Quintane, consiste à respirer de l'éther... preuve, semble-t-il, que l'effervescence des journées de mai ne fut pas nécessairement suivie par des lendemains qui chantent. La dernière remarque du texte, sans doute la plus importante, confirme une fois de plus une prédilection pour le retournement, puisqu'il s'agit d'un retour critique sur le texte avant même qu'il ne se termine : Quintane enchâsse au cœur de sa proposition le

commentaire sur ce que son époque fait de son texte, devenu un « ça » inassigné, incapable d'ébranler qui ou quoi que ce soit : « Il y a encore 10 ou 20 ans, avec tout ça, j'aurais pu recevoir 1 ou 2 lettres d'insultes, mais il n'y a plus personne, maintenant, pour envoyer des lettres d'insultes. Même pas un lettriste. » Dans cet « avant » évoqué par Quintane, un texte de ce type, parce que foncièrement polémique, une telle forme critique, fine mais acerbe, aurait sans doute provoqué un malaise, un débat, au moins, comme dit Quintane, une petite lettre d'insultes<sup>11</sup>. Mais dans ce « maintenant », « il n'y a plus personne pour envoyer des lettres d'insultes », même pas un « lettriste », référence habile aux avant-gardes historiques en même temps que constat de cette distance qui sépare deux paradigmes, celui de l'avant-garde avec ses embrasements spontanés (souvent dérisoires, certes) et celui de cet *après* où tout semble acceptable, où la littérature est indifférente à elle-même, où elle paraît ne plus produire d'effets. Quintane constate en fin de texte l'apathie et l'indifférence de son époque. Temps du consensus et de la neutralisation que le temps d'après l'avant-garde? Quintane, en tous les cas, fait état de cette difficulté à créer des débats, conditions de possibilité minimales à l'exercice de la pensée. Preuve ironique de la justesse de ses propos : elle voit son texte publié dans *Java* sans aucune remarque de la part de ses confrères, comme si, justement, rien n'avait été dit.

### 1.3 CHRISTOPHE TARKOS : SITUATION DE L'ÉCRIVAIN EN 1997

Si Nathalie Quintane travaille la forme de la remarque et les caractéristiques qu'on lui connaît (concision, mesure, discontinuité), Tarkos propose à *Java* une suite poétique de cinq courts textes en prose<sup>12</sup> portant chacun un intitulé qui commence par « L'histoire de... », comme si l'auteur voulait d'emblée signaler la dimension anecdotique de son propos. L'aspect sériel de l'ensemble se vérifie non

<sup>11</sup> Pour preuve, citons Philippe Forest et son *Histoire de Tel Quel*. Paris, Seuil. coll. « Fiction & Cie », 1995. qui regorge d'anecdotes de ce genre.

<sup>12</sup> Christophe Tarkos, « L'histoire de... ». *Java*, no 16, *op. cit.*, p. 96-99.

seulement par la redondance, des titres mais aussi par des échos entre chacun des textes qui révèlent peu à peu un discours qui laisse transparaître les ambitions « révolutionnaires » de Tarkos, cette volonté s'exprimant également par des allers-retours constants entre l'emploi du « je » et du « nous ». L'auteur saisit donc l'occasion donnée par *Java* pour présenter sa vision de la situation dans laquelle se retrouvent les écrivains voulant poursuivre le renouvellement des formes dans un « maintenant » qu'il situe en 1997, moment où paraît la revue. Les traits de la poétique de Tarkos se font sentir dans ces cinq textes, notamment par des alternances entre phrases très simples et circonlocutions parasitant l'intelligibilité du propos. Comme c'est souvent le cas chez lui, ce propos est ambigu, laissant la démarcation entre l'ironie et la littéralité difficilement repérable. Si le texte de Quintane cherchait à produire de la tension et du retournement, celui de Tarkos révèle une lente gradation, pour ne pas dire la montée en puissance d'une énonciation qui s'inscrit elle-même peu à peu dans l'histoire des formes.

Le premier texte de la série se nomme « L'histoire du bruit » et débute par ce simple constat : « Il y a un bruit. » Tarkos tente de décrire ce bruit « qui vient » mais qui est paradoxalement insituable, cette rumeur qui indique que quelque chose est en train de se passer. Ce quelque chose peut évidemment référer au texte lui-même, dont le sens, à ce stade-ci, est obstrué par un « bruit » dont la nature ne se profile pas encore. C'est pourtant, malgré l'incertitude, un « bruit *lourd de sens* continu gros grand persistant » qui parvient à Tarkos. L'orientation métatextuelle de la lecture se confirme avec l'apparition d'un « nous » en milieu du texte : « Nous parlons ici de la situation ». Ce bruit qui échappe au discours en même temps qu'il l'occupe, est-ce celui produit par les nouvelles écritures rassemblées dans ce numéro de *Java*? Cela expliquerait pourquoi, même si « on ne sait pas ce que c'est, c'est résistant, on ne voit pas bien mais ce n'est pas loin ». Tarkos marque, par le biais d'un énoncé tautologique, la présence de ce « nous » naissant dans un « aujourd'hui » dont il fait le commentaire : « Je ne vais pas me moquer, je sais que nous sommes actuellement aujourd'hui, nous qui venons de naître,

dans un endroit qui est tout aussi très rigolo que très sexuel. Et joyeux et porteur d'avenir et bronchique et codé et inscriptions et est un cas limite ».

Le deuxième texte, « L'histoire d'un beau gars », nous oriente vers des pistes de lecture nous aidant à appréhender la nature et la fonction de ce « bruit ». Tarkos relate la vie d'un énigmatique « beau gars », vie qui traverse elle-même une modernité artistique, littéraire et musicale vieille d'un siècle et demi :

C'est l'histoire d'un gars très beau. Un bébé, un enfant, un joueur, un jeune homme, un apprenti, un père, un inventeur, un vieux, un vieillard beau. Au début, il travaille à deux avec un autre, avec Rodin, avec Le Corbusier, avec Miro, puis il travaille encore en commun avec ses amis Modigliani, Bartok, et Guillaume Apollinaire, puis il travaille à deux ou à plusieurs avec Yannis Xenakis, et avec Fernand Léger, et avec Erik Satie puis il travaille à deux et à plusieurs avec Picabia, avec Picasso, avec Ravel. puis il travaille agréablement à plusieurs avec Stokowski, Chou Wenchung. Michaux, Cowell et Boulez, puis il travaille un peu avec Alexander Calder et avec Claude Debussy et avec John Barrymore, puis il travaille à deux avec Mahler et avec Cage, puis il travaille à deux avec ses amis Romain Rolland, Marcel Duchamp et Antonin Artaud, puis il joue des grelots, des flexibles, des trombones, des papiers émeri, des balais métalliques, des brindilles de bois, et avec des cloches, puis il écrit, puis il arrive avant l'avant-garde, puis il arrive après la mode parce qu'il arrive après les avant-gardes, que c'est maintenant fini les rigolades puis il donne le conseil de se méfier des constipés et des calvinistes, puis il meurt, puis on joue Varèse en 1996 à Lyon. je veux dire l'année dernière, nous sommes en 1997.

Résumant à une phrase son passage de « bébé » à « vieillard », Tarkos prend ensuite le soin de dresser parallèlement à cette vie la liste des fréquentations artistiques du « beau gars ». C'est ainsi que vingt-cinq noms issus de multiples palmarès sont déployés à partir du travail de ce « gars » dont l'auteur tait le nom. Cette liste impressionnante est suivie d'une seconde qui expose les techniques utilisées justement dans ce « travail », mot dont la forme verbale est répétée à de nombreuses reprises et qui rythme le texte. Le terme « avant-garde » apparaît après l'énumération des techniques. C'est aussi en toute fin de texte que l'inscription d'un « je », certes encore timide (il est ici employé comme élément incident), apparaît : la ligne est tissée de « Rodin » jusqu'au « maintenant » de l'énonciateur, comme si l'histoire de ce « beau gars » (et l'histoire des formes, plus généralement) poursuivait son cours jusqu'à « nous », jusqu'à 1997. L'évocation oblique de Varèse (Tarkos parle d'un concert et non du compositeur



lui-même) laisse entrevoir un ambitieux désir de filiation, puisque ce rapprochement, cette conjonction dans le présent inclut non seulement Varèse, mais aussi la kyrielle de ses mythiques collaborateurs, incarnant chacun à sa manière les moments clés d'une modernité dont Tarkos se sent proche. Évidemment, le propos du premier texte, qui parlait d'un bruit, « résonne » : convoquant un pionnier qui a transformé la musique contemporaine, Tarkos rappelle sa propre propension à faire bouger des corps sonores dans l'espace, à la manière de Varèse. L'élément le plus intéressant de ce deuxième texte réside dans cette courte phrase : « c'est maintenant fini les rigolades ». En affirmant que Varèse (mort en 1965) arrive « avant l'avant-garde » puis « après la mode parce qu'il arrive après les avant-gardes », Tarkos critique les fluctuations de la valorisation de la notion elle-même, sujettes aux humeurs de la « mode », justement. Son « fini les rigolades » fait office de mot d'ordre et renvoie aux aléas de la notion, extérieure au travail artistique lui-même, travail qui dépasse ces fluctuations, comme le prouve la présence de l'œuvre de Varèse en 1996, moment de l'histoire de l'art où l'avant-garde est tout à fait dévalorisée. Mais qui sont donc ces « constipés » et ces « calvinistes » dont Tarkos attribue à Varèse la critique? Ne serait-ce pas justement ceux qui s'ajustent aux effets de mode, nonobstant le travail artistique lui-même? Il faut aussi lier ce « fini les rigolades » au « je ne vais pas me moquer » du texte précédent : Tarkos insiste sur le sérieux de son propos.

Le troisième texte fait figure de pivot entre deux moments de la suite poétique. Si, dans les deux premiers morceaux, le bruit est « diffus », dans les deux derniers, le message est beaucoup plus clair. Les textes fonctionnent sur le mode d'une gradation et, au fur et à mesure que les éléments se mettent en place, la position de Tarkos se dessine. « L'histoire de l'occultation » évoque le problème de l'analyse et laisse entendre que le discours sur les nouvelles pratiques artistiques et littéraires provoque l'occultation de ce qui fait la force même de ces pratiques :

Il y a l'histoire de l'occultation de ce qui s'est fait, de ce qui est bon et beau, de ce qui se fait à cause que c'est de l'ordre de l'invention la plus totale, ça n'existe pas, la création est toujours un peu stupide et mal en point parce que c'est pas dans l'ordre de la suite logique des discussions documentées et justes et des réflexions naturelles qui découlent naturellement des discussions réfléchies et des envies naturelles de la réflexion sur les faits fabriqués qui font rêver et sur quoi on a le bonheur de comprendre et d'analyser, une analyse et une lecture qui procurent du bon plaisir. Les intellectuels reliés sont au travail et discutent. Je comprends qu'il existe maintenant une matière d'organisation combative entière structurelle dépendante. Trop de regards se trouvent penchés sur le berceau de la création. C'est comme un retardement de déclenchement pour retarder. Ce n'est pas pour le désert, ce n'est pas pour le goût du public, il y a un blanc, on parle sans haut-parleur. C'est pour le rond du monde.

Tarkos évoque le problème de la critique, ce deuxième temps de la vie d'une œuvre qui occulterait une partie de la création. Il déplore la distance entre l'invention totale (désordonnée, stupide, mal en point) et l'analyse intellectuelle (froide, logique), énonçant du même coup le problème par le biais de la circonlocution, figure chère à sa poétique. En illustrant son propos dans une très longue première phrase, difficile à saisir (clairement de l'ordre de la création), Tarkos parle de la difficulté d'appréhender ce qui « n'est pas dans l'ordre logique des discussions documentées » autrement qu'en occultant la spécificité de l'invention d'une telle prise de parole par de vaines discussions sur le statut de l'avant-garde. Véritable affront, cette longue phrase est suivie d'un énoncé court et narquois : « Les intellectuels reliés sont au travail et discutent. » Tarkos oppose ainsi l'« invention totale », faite de désordre, d'idées désorganisées, à la simplicité rhétorique de ceux qui tentent d'occulter la force vive de l'écriture. Il adopte même un ton propagandiste, avec toute la grandiloquence que cela implique, lorsqu'il affirme que « Trop de regards se trouvent penchés sur le berceau de la création. » Cette occultation dont le texte tente de faire l'« histoire » n'est donc pas liée aux pratiques elles-mêmes sous prétexte qu'elles se complaisent à prêcher dans le « désert », à produire un « blanc », à parler « sans haut-parleur », mais bien à un discours d'évitement qui entretient volontairement la confusion sur la nature et la valeur d'un travail qui fait entendre son bruit, certes difficilement discernable, mais malgré tout en train de prendre forme.

« L'histoire de l'expression » est sans doute le texte le plus intéressant de l'ensemble. Il attaque frontalement la question des avant-gardes, du présent, et persiste dans l'emploi d'un ton propagandiste dont l'apparente désuétude nous oblige à soupçonner l'ironie :

Tu dis comme ça après les avant-gardes, pour faire l'expression, tu veux dire nous sommes maintenant. Je ne comprends pas après les avant-gardes, je comprends maintenant. On dit le mot avant-garde pour dire les inventeurs, un endroit après les avant-gardes est un endroit sans inventeurs. Nostalgie. Histoire. Antiquaires, marchands de vieux, on n'est pas marchands de vieux, on est nés. L'après-coup d'après les avant-gardes déforme, la déformation d'après-coup anachronique est une déformation irrespectueuse. Je ne comprends pas après les avant-gardes, je ne comprends pas non plus après les révolutions, la révolution de Maïakovski. Je ne comprends pas la description par manque, par lavés, par guéris, par recusés. La déconstruction est pleine de fondements et pleine de retenues et pleine de maîtrises et pleine de soins et pleine de terreur. Radicalisme, radicalisme, radicalisme. Je ferai la liste des noms et des textes d'expériences. Je suis l'avant-garde en 1997. Tu veux dire nous sommes maintenant. Et ça, c'est vrai, peu de personnes l'ont vécu. L'extrémisme est large. Nous sommes sur un extrémisme radical large, un extrémisme large composé de milliers de petites utopies qui forment une surface extrémiste tant elles sont extrêmement nombreuses, un extrémisme de surface. Elle ne se froisse pas. On ne va pas enlever la peau du visage de l'homme à qui on parle. Tu sais qu'il ne faut pas beaucoup me pousser pour exalter autant de manifestes qu'il y a d'RR. Mot d'ordre : pan et pan; But ultime : plaquer la plaque. Prise de pouvoir : immédiate. Ce qui plaque la conscience est bon. Il faut une sacrée dose pour décoller.

Tarkos critique cet effet de mode qui consiste à dire que le « maintenant » en est un d'« après les avant-gardes ». Il s'agit pour lui d'un non-sens qu'il admet ne pas comprendre. Il résout le problème en proposant sa propre acception du terme par cette équivalence : « on dit le mot avant-garde pour dire les inventeurs ». Les aléas de la notion, les périodisations, tout cela est pour lui l'affaire d'« intellectuels reliés » qui sont « au travail et discutent ». Il envisage mal un endroit « après les avant-gardes », puisqu'il s'agirait d'un endroit sans invention, endroit de « nostalgie », d'« antiquaires », de « marchands de vieux », en somme : l'« Histoire », cette fois évoquée avec une majuscule, contrairement aux titres de l'ensemble. Tarkos, qui indique implicitement l'impossibilité d'un moment postérieur à l'avant-garde, puisqu'il propose lui-même un travail d'invention, clôt l'énumération de quelques éléments appartenant au champ lexical de l'obsolescence par une assertion encore une fois proche du slogan : « on est pas

marchands de vieux, on est nés. » Il lie ainsi ce quatrième texte au premier, dans lequel un « nous » se dit celui qui vient de « naître ». Dire « après les avant-gardes », c'est travailler dans l'occultation, révéler un problème de lecture que Tarkos déplore (« Je ne comprends pas la description par manque, par lavés, par guéris, par récusés »), ne se gênant pas pour accuser ce discours « d'après les avant-gardes » de « déformer » le travail d'invention. Tarkos évoque ensuite la révolution dont il est insensé de déclarer la mort. Ajoutant à une liste déjà longue une nouvelle figure mythique (celle de Maïakovski) pour illustrer son propos, il répète à trois reprises le mot « radicalisme ». Mais de quel radicalisme parle-t-il? De celui des forces d'occultation qui nuisent à l'invention ou bien de celui de l'invention elle-même, qu'il appelle ici à aggraver son cas? Les phrases suivantes nous indiquent qu'il s'agit probablement d'une incitation à radicaliser le travail d'invention : quand Tarkos annonce qu'il fera « la liste des noms et des textes d'expérience », il parle de son propre texte (« l'Histoire d'un beau gars » comprend une liste, tout comme le dernier texte de la suite). Il fait suivre cette promesse de cette proclamation : « Je suis l'avant-garde en 1997. Tu veux dire nous sommes maintenant. Et ça, c'est vrai, peu de personnes l'ont vécu. » Tarkos brise les lignes de périodisation rigides : en proclamant « Je suis l'avant-garde en 1997 », il laisse les « forces de l'occultation » seules devant cet apparent anachronisme, qui n'en est pourtant pas un pour lui. Il insiste plutôt sur l'importance d'un « maintenant » pour lequel il faut trouver des inventeurs. Ce « maintenant », il le décrit pour une seconde fois, puisqu'il l'a déjà fait dans « L'histoire du bruit ». C'est celui d'« un extrémisme large composé de milliers de petites utopies qui forment une surface extrémiste tant elles sont extrêmement nombreuses, un extrémisme de surface ». Cette portion de l'ensemble se termine sur le mode du manifeste, après que Tarkos a donné un avertissement à un « tu » dont on ignore l'identité : « Tu sais qu'il ne faut pas beaucoup me pousser pour exalter autant de manifestes qu'il y a d'RR<sup>13</sup> ». Il énonce donc son « mot d'ordre »

---

<sup>13</sup> Tarkos fait ici référence à un petit fascicule qu'il a produit en 1994, d'abord en collaboration avec Nathalie Quintane et Stéphane Bérard, avant de poursuivre seul cette aventure de publication pour le moins improbable.

et son « but ultime », rappelant que « sa prise de pouvoir » est immédiate, ce qui est juste en quelque sorte : s'attribuant lui-même le statut « d'avant-garde en 1997 », il ne trouve rien sur son chemin pour l'arrêter.

Ayant désormais fantasmatiquement pris le « pouvoir », Tarkos peut se permettre de réécrire à nouveau cette « histoire d'un beau gars » qui donnait d'abord à lire un panorama des figures mythiques de la modernité. Le dernier texte de l'ensemble révèle non plus les connivences esthétiques de Varèse, mais celles de Tarkos :

La question sur après les avant-gardes devient étrange dans la coïncidence dans laquelle nous nous trouvons pendant que nous la relevons où nous sommes quand nous en parlons dans la galerie où se préparent les performances de Jean Dupuy et de Charlemagne Palestine dans la galerie avec le bruit de leur chantier dans le fond. Ils font une action qu'ils nous donnent avec gentillesse maintenant en personne en chanson. Nous allons à la galerie avant de discuter de Kabakov et de ses Dix personnages avec Doury en allant à Canal. Dans la soirée, à la galerie, où sont exposés les toiles et des lits et peluches, Kati nous explique les anagrammes et les couleurs de Désir Fou de Jean Dupuy, après l'action de Charlemagne Palestine, Pascal me raconte les concerts de Nico et regarde dans la collection d'ours en peluche les ours qui lui plaisent le plus. Nous rencontrons Bernard Heidsieck qui passe voir. Je trouve le poème Le milicien de Prigov le lendemain. Je demande à Sylvie Ferré de m'envoyer une photo de moi sans pantalons du pantalon et le bidon de Lyon, j'achète le journal des fous no 4 à cause de la tête à Hubaut qui est dedans. Je relis l'ouvrage de Rose Lee Goldenberg, les performances de dada à maintenant. Il n'est pas traduit de l'américain, c'est de l'histoire de l'art. 6 rue neuve, Limoges, Haute-Vienne. Je repense à Chklovski rencontre Tel Quel à Paris. D'où rien. J'écoutais Circules de Berio avant de partir pour l'exposition, ô la belle voix. Je téléphone à Thierry pour qu'il écoute aussi, il me dit qu'il est en train de lire Circles de Berio. Nous papotons avec Marie Kawazu pour prédire si Julien Blaine et Charles Dreyfus se croisent en ce moment à Nagano. Les poètes donnent la force et la force passe.

La question d'« après les avant-gardes » apparaît une fois de plus insensée pour Tarkos alors qu'il se retrouve dans « L'histoire de là », titre du dernier texte de la suite. Ce « là », adverbe qui dans un sens courant réfère au lieu où on se trouve, ce « maintenant » de Tarkos que tout discours à son sujet ne peut aborder que de façon désorganisée puisqu'il est ignoré par les ordonnancements des « intellectuels reliés », ce moment précis sur lequel Tarkos veut attirer l'attention, celui où s'exprime ce fameux bruit, c'est celui d'une performance en galerie à laquelle il assiste. L'ensemble des cinq textes peut se lire comme une mise en

abysses du moment où la question est relevée par un « nous » dont l'identité se précise. À partir de ce bruit provenant du chantier de la performance, Tarkos provoque une coïncidence entre les époques, coïncidence qui advient d'abord dans les discussions, lorsque par exemple il parle de Kabakov et de Nico avec Pascal Doury, lorsque Kati (surnom affectueux de Katalin Molnar) explique le travail de Jean Dupuy exposé en galerie, lorsque « nous rencontrons Bernard Heidsieck qui passe voir »; coïncidence qui se vit ensuite dans le quotidien de Tarkos, lorsque l'auteur trouve un poème de Prigov et évoque ensuite son propre travail de poète, indiquant de façon sibylline qu'il demande à Sylvie Ferré de lui envoyer une photo<sup>14</sup>, lorsqu'il achète une revue avec Joël Hubaut en couverture. Les lectures personnelles de Tarkos font aussi le pont entre les inventeurs du passé et ceux du présent : mention d'un livre sur la performance dont le titre opère lui-même le passage et la coïncidence des époques (« de dada à maintenant »), rappel de plus vieilles coïncidences entre les avant-gardes russes (Chklovski) et celles de France qui leur ont succédé (*Tel Quel*), aveu d'un curieux hasard concernant l'écoute d'un autre compositeur que Varèse, en l'occurrence Berio. L'ensemble se termine par l'évocation probable d'une rencontre entre Julien Blaine et Charles Dreyfus au Japon, ce qui fait dire à Tarkos, dans une dernière phrase très éloquente : « Les poètes donne la force et la force passe. » Cette phrase révèle toute la fascination qu'exercent l'art et la littérature sur Tarkos. Ces cinq textes traduisent son désir et son urgence de s'inscrire à son tour dans la lignée de prédécesseurs tant admirés. Par un texte symptomatique à de nombreux égards, d'abord parce qu'il évoque explicitement le problème du questionnement auquel sont confrontés les écrivains de cette génération, Tarkos donne à voir trois éléments qui semblent assez caractéristiques de la « situation de l'écrivain en 1997 » : le dépassement du discours de la rupture avec le passé, qui s'exprime ici dans ce désir de s'inscrire dans une filiation; le désir de revendiquer l'invention de modes d'expression propres à une époque nécessairement inédite; le besoin, devant l'absence de

---

<sup>14</sup> Curieusement, les hasards de la recherche m'ont amené à trouver cette photo de Sylvie Ferré dans la première livraison de *Poëzi prolétier*. Tarkos y est effectivement sans pantalon. On suppose, à lire le texte étudié, qu'il est en train de livrer une performance intitulée « Le petit bidon ».

valorisation du travail littéraire à notre époque, de se projeter dans le futur en anticipant la valeur historique de son geste et en devant promouvoir, du coup, sa propre canonisation au panthéon des lettres.

#### 1.4 DÉCLARER MORT CE QUI NE SERA PAS TUÉ

Au terme de ces analyses, deux éléments apparaissent à travers les « stratégies de distinctions » de Quintane et de Tarkos, pour reprendre une expression de Bourdieu. Le texte de Quintane aboutit dans ses dernières lignes à ce constat : le champ poétique d'« après 1988 », malgré des enthousiasmes et des effervescences de surface, demeure foncièrement apathique, incapable de se projeter au-delà de dogmes modernistes ou des poncifs propres à son genre. Quintane répond à cet état de fait en élaborant une posture mesurée quoique vivement critique. De son côté, Christophe Tarkos dénonce les discours qui tendent à lénifier la production présente, qui demeure selon lui aussi inventive que dans les périodes précédentes, avant de lancer un appel à la poursuite d'un travail « révolutionnaire » adapté à « maintenant ». Il importe peu pour Tarkos de jauger les effets de mode entourant la notion d'avant-garde : son texte insiste sur le caractère inédit de son époque, sur la nécessité d'inventer des modes du dire qui lui sont spécifiques. À la lumière de ces observations, il est clair que cette notion d'avant-garde, issue du passé, avec ses connotations, l'enthousiasme qu'elle suscite ou l'inconfort qu'elle provoque, interfère avec une question, une préoccupation qui revient à chaque époque et qui pourrait s'énoncer ainsi : *comment inventer aujourd'hui des façons de dire le présent, de faire de la littérature le lieu d'une parole spécifique qui échappe ou résiste aux discours dominants?* Les écrivains se retrouvent devant un « maintenant » nécessairement inédit dont ils ne sont pas encore capables de parler avec d'autres mots que ceux du passé. L'intérêt d'observer ce numéro de *Java* réside dans le fait qu'il montre à la fois l'indécision du discours d'écrivains encore à la genèse de leur pratique et le fait qu'ils se savent dans un *après*, bien qu'ils ne maîtrisent pas les termes adéquats pour le définir.

Cette interférence ou cette indécision entre mots du passé et pratiques du présent, les animateurs de *Java* l'expriment involontairement en invitant deux écrivains, desquels ils se sentent proches intellectuellement et esthétiquement, à commenter le contenu du numéro. Christian Prigent, dans un texte intitulé « Sur ce qui apparaît<sup>15</sup> », tente d'évaluer les propositions des jeunes auteurs à l'aune de sa propre conception de la littérature, conception issue du contexte avant-gardiste des années 1960-1970, au cours desquelles l'auteur a fondé la revue *TXT*. Il examine ces jeunes écritures généreusement et avec finesse. Son point de vue est intéressant à de nombreux égards, notamment à cause de la persistance de sa propre trajectoire : il est un des rares écrivains français d'avant-garde à avoir résisté à la vague de restauration qui a balayé le champ littéraire au tournant des années 1980. Il est donc bien placé pour réfléchir à la question de la poursuite du renouvellement des formes, ayant lui-même travaillé à ce renouvellement dans une conjoncture institutionnelle et esthétique très peu propice à cela. Il affirme d'emblée ce que son expérience lui a démontré depuis trente ans : « on n'en finit pas de tuer les avant-gardes parce que leur essence est intuable ». Prigent développe ainsi son point de vue : cette essence des avant-gardes n'est rien d'autre qu'une perpétuelle « passion de nomination », elle-même entraînée par une autre constante qu'il énonce ainsi : « l'appareillage symbolique d'époque est toujours/déjà périmé, inapte, déréalisant, impropre à donner une sensation à peu près acceptable d'adéquation à la vérité de l'expérience ». C'est de ce qu'il nommera ailleurs le « reste » que provient cette « intuable compulsion au nouveau » qui n'a de cesse de générer de nouvelles modalités d'énonciation, de nouvelles manières de faire de la littérature. Observant l'ensemble des textes du numéro, Prigent constate que

ceux qu'empoigne aujourd'hui ladite passion de nomination ne peuvent lui donner corps que dans l'assassinat amusant (comme disait Jarry) des questions et des formes au travers desquelles cette passion, dans les années 60/70 a cherché à s'incarner (gestes sur la langue, solutions rhétoriques), à s'historiciser (en se

---

<sup>15</sup> Christian Prigent, « Sur ce qui apparaît », *Java*, no 16, *op. cit.*, p. 103-110.



constituant une généalogie : Lautréamont, Mallarmé, Joyce, Artaud) et à se positiver (théorie, manifestes, effort d'articulation à la science, à l'idéologie, au politique...).

Prigent invite à « entendre le nouveau », ce à quoi il se livre lui-même, résumant son propos à cinq observations. Il évoque ainsi la réticence des jeunes auteurs à théoriser, leur volonté de se départir du « pathos de véridiction expressionniste des avant-gardes », leur peu d'intérêt pour le « partage codé des genres », leur référence à d'autres généalogies (Stein, notamment). C'est toutefois la dernière observation de Prigent, d'ailleurs plus proche de l'hypothèse que du commentaire, qui est la plus intéressante. L'auteur schématise ainsi le changement de cap opéré entre la génération actuelle et celles qui l'ont précédée. Il observe ainsi

quelque chose qui a trait à un déplacement de ce qu'on pourrait appeler une verticalité (l'exhumation écrite d'un fond pulsionnel et/ou réel, le creusement du signifiant vers la béance entre « langue » et « corps », l'expressivité, voire simplement, la quête d'un au-delà de la surface textuelle – et qui relèverait in fine du « sens », qui relèverait/découvrirait le sens) vers une horizontalité (le texte comme pure surface, sans rêve de profondeur ni bouclage sur du « secret », la formalité auto-engendreuse, l'affirmation de littéralité, d'explicite atone et d'objectivité pince-sans-rire [...]).

L'opposition verticalité/horizontalité construite par Prigent illustre adéquatement le déplacement des problématiques entre les deux générations. Même si Prigent est un lecteur attentif de ce corpus émergent auquel il consacrera plusieurs textes, je crois qu'il faut parfois se méfier d'une schématisation un peu trop rapide, surtout en ce qui concerne le cas de Christophe Tarkos. Ainsi, il ne m'apparaît pas possible d'affirmer si rapidement que le « côté matamoresque des manifestes » avant-gardistes est nécessairement « parodi[é] » par Tarkos, qui « en mim[e] le ton tout en vidant tout contenu conceptuel ». Mon analyse de sa contribution au numéro 16 de *Java* pointe déjà l'ambiguïté de son propos. Une lecture des énoncés de Tarkos qui se limiterait à un usage de la parodie ou de l'ironie désamorcerait bon nombre d'éléments que révèle une lecture plus littérale<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Dans une analyse de *L'argent*, petit livre paru chez Al Dante en 1999, j'ai exposé le conflit récurrent chez Tarkos, entre ironie et littéralité, dès qu'il est question de « politique », comme nous le verrons au chapitre 6. En effet, la lecture de *L'argent* soulève la question de l'intention. Faut-il interpréter cette masse d'énoncés dans son sens premier, c'est-à-dire comme un manifeste vantant

Dans « L'histoire de l'expression », Tarkos est le premier à se réclamer de l'avant-garde et avoue lui-même sa facilité à ventriloquer le ton du manifeste. Pour en revenir au texte de Prigent, même si ce dernier ne l'indique pas clairement, on devine un intérêt plus marqué pour les propositions de Tarkos et de Philippe Beck. Prigent consacrera d'ailleurs un ouvrage à ces œuvres (et à celle de Charles Pennequin), intitulé *Salut les modernes* et dans lequel il reprend ses réflexions sur la question du « nouveau »,

ce qui nous « réapprend à lire c'est-à-dire ce qui force la lecture à prendre conscience d'elle-même : qui lui enjoint de se vivre comme question (problème pas pré-réglé), comme artifice (genèse d'un monde), comme désir d'une résistance au déjà-vu, déjà-pensé, déjà-écrit, déjà figé en stéréotypes, icônes ou idoles et comme affrontement à ce qui déchire et opacifie le texte de l'époque [...].<sup>17</sup>

Dans une étude sur la situation du champ littéraire français d'aujourd'hui, Fabrice Thumerel révèle qu'au-delà de l'enthousiasme, des éléments sociologiques expliquent l'appui de Christian Prigent à cette jeune génération :

La stratégie de Prigent est double. D'une part, il appuie sur sa position d'écrivain reconnu pour exhorter ses amis-concurrents à expliciter leurs positions, les mettre en garde contre les implications de leurs pratiques [...]. D'autre part, il adopte un point de vue sociologique : c'est ainsi qu'il essaie de rendre compte de la restructuration du champ littéraire dans les années quatre-vingt, le pôle de production restreinte [...]

---

la suprématie de la valeur monétaire? Utilisant une énonciation très proche du *tongue-in-cheek* anglais, cette manière de parler où, malgré le sérieux inébranlable de l'énonciateur, on peut apercevoir dans sa bouche un jeu de langue qui permet de soupçonner l'ironie, Tarkos développe un discours qui entretient l'ambiguïté de ses desseins. Rejetant ainsi l'hypothèse de l'apologie, il est naturel de pencher du côté de la démarche ironique. Pourtant, une telle supposition ne tient pas la route : vouloir limiter le poème de Tarkos à un exercice d'ironie verbale, moyen rhétorique consistant à blâmer par la louange, s'avère simpliste. *L'argent* n'est pas un objet monolithique qui peut se cloisonner dans une dialectique moraliste où l'intention de l'auteur serait uniquement de condamner la valeur monétaire. Interpréter *L'argent* de la sorte permettrait certes de conclure que l'engagement poétique de Tarkos est limpide, s'inscrivant dans la démarche manichéenne des littératures militantes. Or, contrairement à ce qu'on pourrait croire, l'analyse la plus intéressante de *L'argent* s'effectue par le biais d'une interprétation restant au premier degré, chaque proposition étant entendue dans son sens littéral. Toute l'intensité du travail politique du poète se révèle dans cette tentative de dresser un portrait « réaliste ». Aborder le texte dans une optique purement sarcastique reviendrait à le dépolitiser complètement. Loin du détachement propre à une certaine ironie post-moderne, la parole de Tarkos tente de rapporter le discours social dans sa totalité « totalisante », révélant par le fait même les non-sens de la doxa. Et si, malgré tout, on cherche à teinter *L'argent* d'ironie, celle-ci prend forme dans un curieux renversement : le lecteur réalise que le discours social élève les propositions les plus risibles de Tarkos au rang de vérité.

<sup>17</sup> Christian Prigent. *Salut les anciens / Salut les modernes*, Paris, P.O.L., 2000, p. 14. Je souligne.

ayant alors tendance à confondre autonomisation et claustration, et qu'il se fait le généalogiste de ces jeunes entrants qui, forcément, se voudraient inclassables.<sup>18</sup>

Thumerel, observant la posture de Prigent au cours de la décennie 1990, décèle une articulation aux allures paradoxales autour de la question de l'avant-garde :

De 1989 à 2001, il ne cesse de proclamer à la fois la disparition de l'avant-garde théorique (dans ce qu'elle a de périmé : son côté idéologique) et sa survivance (en tant que modèle indépassable de mise en question des formes et de réflexion sur la littérature dans sa relation au non sens du présent).<sup>19</sup>

Force est d'admettre que c'est exactement dans cet espace aporétique, quelque part entre liquidation et poursuite, que se pose la question de l'avant-garde « depuis 1988 ... ». Si la lecture de Prigent est prolix, le court texte d'Olivier Cadiot, intitulé « Test machine Java \*\*\*\* », paraît plus embarrassé. D'abord, on n'a pas coutume de voir cet écrivain commenter le travail de ses pairs, surtout quand nombre d'entre eux le considèrent comme le précurseur de leur propre mouvance, à commencer par le cofondateur de la revue *Java*, Jacques Sivan, qui, comme nous le verrons, lie de façon explicite le projet de Cadiot et la destinée de *Java*. Le court texte de Cadiot se veut un examen technique des prototypes d'écriture offerts par le numéro : il observe plus qu'il ne critique, comme le démontre l'injonction « Lisez », façon d'inviter chaque lecteur à créer son propre mode d'emploi, à trouver la « formule secrète » que travaille chacun des textes du numéro. Cadiot commente aussi la lecture de Prigent : « Ce que rappelle Prigent c'est l'obligation de le dire fort. Une formule de force. La forme de la force. On sera d'accord pour penser que ça peut se faire aujourd'hui sans le dire en même temps qu'on le fait. » Cadiot, par cette courte remarque, révèle justement une caractéristique de ces nouvelles écritures : la propension à éviter des prises de parole déclamatoires, comme si le propos, l'intention étaient désormais furtifs, mesurés (comme chez Quintane), et que s'ils ne l'étaient pas, ce serait signe d'une ambiguïté qui ne fait qu'obscurcir ce même propos et les intentions qui lui sont

<sup>18</sup> Fabrice Thumerel. *Le champ littéraire français au XX<sup>e</sup> siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 138.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 146.

sous-jacentes (le ton de Tarkos dans son « Histoire de l'expression » est à cet égard exemplaire).

Les analyses des textes de Quintane et de Tarkos montrent des différences fortes entre une position qui cherche la mesure et travaille le retournement et une autre qui exprime une volonté d'affirmation, de montée en puissance qui apparaît anachronique, ou encore parodique. Il importe de retenir que la question de l'avant-garde et de ses suites occupe une place primordiale dans ces œuvres en train de prendre forme, comme si la formation de leurs métadiscours ne pouvait être complète sans une démarcation ou un positionnement clairs vis-à-vis de cette notion. Il convient maintenant, après avoir œuvré à signaler la présence de cette notion dans un corpus d'écritures émergentes, d'interrompre pendant un moment l'étude de ce corpus pour se consacrer à l'examen de cette notion, et de tâcher ainsi de faire voir ce qu'elle a signifié et ce qu'elle peut encore signifier pour le champ poétique français. La question des avant-gardes, peut-être de façon surprenante, autant pour les écrivains de cette génération que pour leurs lecteurs, semble un passage obligé, comme s'il fallait, avant de définir quoi que ce soit, comprendre une notion qui pendant presque un siècle a rassemblé sous son nom tout ce qui a concerné l'invention formelle et l'ambition de résister aux discours dominants ou de proposer, à divers degrés, une révolution dans l'art et dans la vie.

## CHAPITRE 2

### DEUX NOTIONS À MANIPULER AVEC SOIN

*Cette notion-là aussi, il va falloir  
la nettoyer avant usage.*

Brecht

#### 2.1 QUELLE FIN POUR L'AVANT-GARDE ?

Charles Baudelaire, il y a un siècle et demi, l'avait déjà remarqué : quand vient le temps de parler littérature, les Français aiment bien recourir à la métaphore militaire. Critique par rapport à cet usage, indiquant que « ces glorieuses phraséologies s'appliquent généralement à des cuistres et à des fainéants d'estaminet<sup>1</sup> », l'instigateur de la modernité littéraire en France pressent sans doute que cette utilisation du lexique de l'armée à des fins littéraires a de beaux jours devant elle. Les quelques lignes de *Mon cœur mis à nu* qui traitent de la question expriment suffisamment le dédain du poète pour cette inclination stylistique. Décidé à montrer le ridicule de ces formulations, Baudelaire s'adonne à leur énumération – « rester sur la brèche », « porter haut le drapeau », « littérature militante », « poètes de combat » – avant de clore cette liste par un syntagme dont la « mauvaise » connotation politique entraîne à elle seule la péjoration : « littérateurs d'avant-garde ». Puis, pour finir, cette remarque si clairvoyante qui semble anachronique tant il est possible de l'entendre comme une rétrospective des aventures littéraires des cent dernières années : « Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques, des esprits

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire. « Mon cœur mis à nu », in *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris. Gallimard. coll. « Folio », 1986 [circa 1859], p. 104.

belges, qui ne peuvent penser qu'en société.<sup>2</sup>» Sentence implacable, qui résonne d'outre-tombe.

De la publication du manifeste futuriste de Marinetti dans les pages du *Figaro* (1909) à la mort de Jean-Paul Sartre (1980), c'est une grande partie de la production littéraire française du siècle dernier qui nous donne l'occasion de mettre à l'épreuve ces paroles de Baudelaire. Car, à bien y penser, les deux grands motifs qui ont organisé cette littérature ne sont-ils pas, précisément, des *métaphores militaires*? Combien d'écrivains peuvent prétendre n'avoir jamais eu, un jour ou l'autre, à se positionner vis-à-vis de l'*avant-garde*, à justifier leur pratique devant l'impératif de l'*engagement*? Comment, depuis la position historique qui est la nôtre et qui permet une vue d'ensemble de ce XX<sup>e</sup> siècle français, ne pas admettre que Baudelaire a partiellement vu juste, sachant à quel point ces deux paradigmes, quoique prétextes à des avancées et à des découvertes indiscutables, seront aussi l'occasion de rappels à l'ordre, de dogmatismes, d'exclusions? Précisons néanmoins qu'il serait insensé de s'interdire, pour cette raison, l'emploi du lexique militaire, qui illustre encore à bien des égards la réalité et les tensions qui structurent ce que l'on désigne justement comme le *champ* littéraire, cet « espace de jeu<sup>3</sup> » défini par Bourdieu comme un espace toujours témoin d'une forme de bellicisme, puisque « l'histoire du champ est l'histoire de la lutte pour le monopole de l'imposition des catégories de perception et d'appréciation légitimes; c'est la *lutte* même qui fait l'histoire du champ<sup>4</sup> ».

Empruntons à François Noudelmann cette observation qui a le mérite d'évoquer l'aspect fuyant de la notion d'avant-garde :

L'avant-garde ne constitue pas un corpus, elle est un phénomène dont la dynamique et l'instabilité ont déployé une énergie au sein de tous les arts du XX<sup>e</sup> siècle. [...] Cette désignation d'avant-garde canalise, récupère, quelque chose de foncièrement indiscernable, un innommable qui déroute et déstabilise le regard, la lecture.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Pierre Boudieu. *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2002, p. 209.

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998, p. 261.

l'écoute, au travers des radicalités artistiques. La remise en cause des conventions, la requête de l'impossible, le goût et la pratique de l'absolu figurent cette révolte à la fois destructrice et constructrice, et qu'aucune dénomination ne peut résoudre.<sup>5</sup>

Parler de l'avant-garde, c'est donc, selon Noudelmann, éviter d'ordonnancer les œuvres selon des catégorisations rigides pour plutôt chercher à « déceler des flux, des passages, des circulations<sup>6</sup> ». Constat oxymoronique, lorsqu'on se rappelle les observations baudelairiennes; paradoxe constitutif, quand on se met à penser aux aléas de la notion.

Comment entendre le terme « avant-garde » sachant que l'usage<sup>7</sup> excessif qu'on en a fait l'a paradoxalement vidé de toute signification? Par quel biais pouvons-nous restituer à cette notion son historicité propre, sa place singulière dans l'histoire des formes? Il apparaît ambitieux de vouloir restituer une origine à l'usage de cette notion. À cet égard, autant la précaution oratoire de Renato Poggioli<sup>8</sup>, au tout début de sa *Theory of the Avant-Garde*, que l'apparition d'occurrences de cette notion à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup> modèrent les ambitions d'exhaustivité... Pour parvenir à « nettoyer » la notion, deux contributions théoriques, bien qu'éloignées de nous dans le temps comme dans l'espace, apparaissent encore aujourd'hui comme les plus importantes entreprises de

---

<sup>5</sup> François Noudelmann, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2000, p. 6-7.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>7</sup> Pour célébrer son centenaire en 2007, l'École des Hautes Études Commerciales de Montréal arborait ce slogan : « Toujours d'avant-garde ». Cette formulation est doublement paradoxale. D'abord, c'est un véritable oxymore. Ensuite, on s'étonne de voir ce terme revendiqué par une institution proche de pouvoirs économiques pour le moins conservateurs. Par cette remarque, loin de moi l'idée de faire usage du lieu commun qu'est l'anti-économisme des littéraires. Je veux plutôt signaler à quel point un terme peut voir son sens déplacé sur le spectre idéologique sans que cela n'apparaisse a priori très choquant.

<sup>8</sup> «The formula and concept are of a not easily identifiable origin, but clearly French, indeed clearly Parisian. We shall not pretend to present the first document, or first several, in which the term is used in a way analogue, if not identical, to the modern use. That would be quite impossible anyway, precisely because it is impossible to trace an image back to its original source. » Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University, 1968, p. 8.

<sup>9</sup> Un exemple, parmi d'autres, à titre anecdotique : « Ce fut une belle guerre que l'on entreprit lors contre l'ignorance, dont j'attribue l'avant-garde à Sève, Bèze et Peletier, ou si vous le voulez autrement, ce furent les avant-coureurs des autres poètes : après se mirent sur les rangs Pierre de Ronsard de Vendôme et Joachim du Bellay d'Anjou. » Estienne Pasquier, *Les recherches de la France*, 1596.

définition sociologique de ce phénomène artistique : il s'agit des « théories de l'avant-garde » de Renato Poggioli<sup>10</sup> (1962) et de Peter Bürger<sup>11</sup> (1974). Malgré leur âge vieillissant, elles nous renseignent sur la nature et le fonctionnement de ce mot qui a suscité l'adhésion pendant tout le XX<sup>e</sup> siècle.

Des recherches de Poggioli, deux éléments retiennent mon attention : la *dialectique des mouvements* (qui révèle du même coup une *dialectique de l'antitraditionnalisme*) et les caractéristiques de l'expérience du temps avant-gardiste, expérience qui gravite autour de l'idée de *transition*. De prime abord, le critique italien remarque que le moment avant-gardiste s'ouvre à partir du moment où l'art prend conscience de son historicité et voit les « écoles » se transformer en « mouvements ». Poggioli divise les actions de ceux-ci en quatre phases, la durée de chacune variant selon le mouvement : l'activisme, l'antagonisme, le nihilisme, et l'agonisme. L'activisme est ce moment inaugural où l'aspect militaire de la métaphore prend l'essentiel de son sens : « Within the military connotations of the image, the implication is not much of an advance against an enemy as a marching toward, a reconnoitering or exploiting of, that difficult and unknown territory called no man's land<sup>12</sup> ». L'artiste (ou l'écrivain) avant-gardiste, à ce moment précis, est intéressé par l'élan de sa pratique plutôt que par l'achèvement de sa création, par les gestes plutôt que les actes; il perçoit ses travaux comme des « opérations ». Dans un deuxième temps, le mouvement passe en mode antagoniste : les artistes agissent sur le mode de la défiance, défiance généralement dirigée vers les générations précédentes. À ce moment se manifeste un culte de la jeunesse, voire une régression qui peut aller jusqu'à l'infantilisme. C'est le temps de la protestation, caractéristique archétypale de tous les mouvements d'avant-garde. Idéologiquement, il s'agit d'un moment « démagogique », où le mouvement se complaît dans la propagande et le prosélytisme. La tension, tangible dans l'antagonisme, prend une autre forme au

---

<sup>10</sup> Renato Poggioli. *op. cit.*

<sup>11</sup> Peter Bürger. *Theory of the Avant-Garde*, Minnesota. University of Minnesota Press, 1984.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 27-28.



moment nihiliste, quand les artistes veulent atteindre la « non-action » en agissant d'un point de vue destructif, à la fois sur le mode de la réaction et de la fuite :

Doubtless the nihilistic posture represents the point of extreme tension reached by antagonism toward public and tradition; doubtless its true significance is a revolt of the modern artist against the spiritual and social ambience in which he is destined to be born and to grow and to die. The motivations for this revolt appear simultaneously under the different guises of reaction and escape : reaction against the modern debasement of art in mass culture and popular art; escape into a world very remote from that of a dominant cultural reality, from vulgar and common art, by dissolving art and culture into a new paradoxical nirvana.<sup>13</sup>

La tension atteint son paroxysme avec l'agonisme, phase pendant laquelle les protagonistes vont jusqu'à mettre un terme à leur pratique en vue d'atteindre la postérité. Cette dernière phase s'articule selon une *dialectique de l'antitradition*, tout entière tournée vers le futur, bien qu'ironiquement déjà périmée :

Like any artistic tradition, however antitraditional it may be, the avant-garde also has its conventions. In the broad sense of the word, it is itself no more than a new system of conventions, despite the contrary opinion of its followers. Naturally, its most obvious function involves its anticonventional tendency. This means that the conventions of avant-garde art are directly and rigidly determined by an inverse relation to traditional conventions. Thanks to this relation, a paradoxical one, the conventions of avant-garde art are often as easily deduced as those of the academy : their deviation from the norm is so regular and normal a fact that it is transformed into a canon no less exceptional than predictable.<sup>14</sup>

Poggioli revient longuement sur la vitesse avec laquelle les avant-gardes se succèdent et se démodent, donnant ainsi à voir une tradition qui s'organise désormais sur un mode dynamique plutôt que statique. Le critique rappelle aussi le futurisme (au sens propre) de toutes les avant-gardes, futurisme qui s'exprime peut-être le plus visiblement autour de la question de la filiation : le mythe du précurseur voit son horizon déplacé, passant de l'anachronisme d'une stratégie de légitimation à l'anticipation anachronique d'une filiation fantasmée, le futur prenant la place du passé quant à savoir quelle direction temporelle sert le présent.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 64. Pour donner un exemple, Poggioli précise que le nihilisme est le comportement le plus important chez Dada, qui cherche à abolir l'art, mais aussi le futur (comme quoi Dada est la moins avant-gardiste des avant-gardes...).

<sup>14</sup> Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 56.

Entre un passé à abolir et un futur messianique pas encore advenu, les mouvements d'avant-garde savent qu'ils appartiennent à une période intermédiaire, de *transition*<sup>15</sup>.

Des propositions de Bürger, c'est sans aucun doute sa typologie qui demeure la plus marquante. Son emploi facilite grandement la compréhension générale du phénomène avant-gardiste; l'historicité et l'évolution apparaissent chez lui de façon claire. Sa théorie pourrait se résumer à cette thèse : la révolte des avant-gardes est entièrement dirigée contre l'institutionnalisation de l'art comme sphère autonome, détachée de la *praxis* de la vie. Ainsi, « the European avant-garde movements can be defined as an attack on the status of art in bourgeois society. What is negated is not an earlier form of art (a style) but art as an institution that is unassociated with the life praxis of men.<sup>16</sup> » L'avant-garde permet à la sphère artistique de rentrer dans une phase d'autocritique qui travaille à modifier la nature et le statut des œuvres d'art. Le contenu de celles-ci cesse d'être autoréflexif et troque l'unité pour l'hétérogénéité; le montage devient la technique de prédilection, l'espace qui sépare le producteur du spectateur s'obscurcit. Cette thèse principale concernant la révolte contre l'institutionnalisation de l'art ainsi que les caractéristiques formelles et idéologiques résultant de ce soulèvement permet à Bürger de classer le phénomène avant-gardiste selon deux catégories: les avant-gardes historiques et les tentatives néo-avant-gardistes. Voici comment il justifie ce classement :

The concept of the historical avant-garde movements used here applies primarily to Dadaism and early Surrealism but also and, equally to the Russian avant-garde after the October revolution. [...] A common feature of these movements is that they do not reject individual artistic techniques and procedures of earlier art but reject that art in its entirety, thus bringing about a radical break with tradition. In their most extreme manifestations, their primary target is art as an institution such as it has developed in bourgeois society. [...] The concept "historic avant-garde movements" distinguishes these from all those neo-avant-gardiste attempts that are characteristic

<sup>15</sup> À l'instar de Poggioli, je ne peux m'empêcher de signaler que c'est le nom que prendra la revue d'Eugene Jolas, à la fin des années 1920, dans laquelle publieront James Joyce, Gertrude Stein, ou encore Samuel Beckett.

<sup>16</sup> Peter Bürger, *op. cit.*, p. 49.

for Western Europe and the US during the fifties and sixties. Although the neo-avant-gardes proclaim the same goals as the representatives of the historic avant-garde movements to some extent, the demand that art be reintegrated in the praxis of life within the existing society can no longer be seriously made after the failure of avant-gardiste intentions.<sup>17</sup>

Bürger donne l'exemple d'un artiste contemporain qui tenterait de proposer un ready-made à un musée; selon lui, cet artiste ne pourra jamais atteindre l'intensité du geste posé par Duchamp au début du XX<sup>e</sup> siècle. À l'inverse,

Where as Duchamp's Urinoir is meant to destroy art as an institution (including its specific organizational forms such as museums and exhibits), [l'artiste contemporain proposant un ready-made] asks his "work" be accepted by the museum. But this means that the avant-gardiste protest has turned into its opposite.<sup>18</sup>

L'effritement du modèle avant-gardiste daterait donc de la Seconde Guerre mondiale. Cette avant-garde dont on identifie habituellement la « fin » à la charnière des années 1970-1980 serait en fait une néo-avant-garde ayant, depuis la fin des années 1940, elle-même institutionnalisé le geste avant-gardiste comme geste artistique, niant du coup ce qui faisait la spécificité du projet des avant-gardes historiques ... Notre époque, qu'il faudrait peut-être, pour rester près de la typologie de Bürger, qualifiée de « post-avant-gardiste », témoigne sans l'ombre d'un doute de ce constat : *l'avant-garde a bel et bien perdu son statut d'idéologie dominante dans le champ artistique comme dans le champ littéraire*. La seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle a donc été le théâtre non seulement de la fin du moment avant-gardiste, mais aussi de la mort de l'époque de son retour institutionnalisé, qui se situe grosso modo entre 1950 et le début des années 1980. Deux « fins », donc, qu'il faut avoir en tête lorsqu'on aborde un corpus qui voit le jour à la fin de cette même décennie.

Les réflexions de Bürger, déjà essentielles à l'historisation du phénomène avant-gardiste, peuvent aussi être intéressantes à étudier. Dans un article de 1995 intitulé

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>18</sup> *Ibid.*

« Fin de l'avant-garde », le critique énonce des éléments de réflexion extrêmement féconds :

Qui s'en tient aux prétendus faits n'aura aucune difficulté à conclure à la fin des avant-gardes. N'ont-elles pas perdu leur adversaire, qui au départ avait donné sens à leurs gestes provocateurs? La rupture des tabous ne s'est-elle pas épuisée? Les gestes dada ne sont-ils pas aujourd'hui disponibles au même titre que les moyens artistiques du passé? Et enfin, l'exigence d'introduire l'art dans la pratique de la vie n'est-elle pas accomplie dans le design? À coup sûr, tout cela est exact et peut être observé aussi bien dans les expositions artistiques que dans le quotidien. Mais qu'en résulte-t-il? Non pas que les avant-gardes sont pour nous liquidées, mais plutôt qu'elles survivent précisément en tant que passé [...].<sup>19</sup>

L'échec des avant-gardes historiques ne liquide pas la problématique qu'elles sous-tendent, n'enraye pas cette *énergie* qui selon Noudelmann est « le maître mot des avant-gardes, cette activation d'une *vitalité créatrice*, d'une force qui dit non aux académismes, qui remet tout en question, qui prend le risque de la subversion, de la dépense, de la jouissance<sup>20</sup> ». Presque rien n'arrête l'impulsion avant-gardiste, pas même la « fin de l'avant-garde ». C'est dans cette optique que cette notion s'arrime à mon corpus et agit comme une porte d'entrée qui me permettra de traiter de la question du renouvellement des formes et du travail politique. Bien qu'elle soit pratiquement dissoute, l'avant-garde continue de produire des effets sur les œuvres d'aujourd'hui : elle les travaille « en tant que passé », influence le devenir de la littérature d'aujourd'hui, ne serait-ce qu'en appelant à un dépassement.

D'une métaphore *spatiale* (une unité placée en *avant* des autres), la notion d'avant-garde est passée à une métaphore *temporelle*; les dérives théoriques et idéologiques subséquentes à son incarnation « réelle » dans les pratiques du siècle dernier ont en quelque sorte déplacé sa signification. On parle rarement de l'avant-garde sans évoquer un rapport au temps, qu'il soit à célébrer (la tradition) ou à conquérir (la révolution). C'est précisément par le biais de ce rapport aux instances temporelles qu'Antoine Compagnon distingue entre les appellations trop

<sup>19</sup> Peter Bürger, « Fin des Avant-gardes », *Études littéraires*, vol. 31, no 2, Montréal, 1999. p. 19.

<sup>20</sup> François Noudelmann, *op. cit.*, p. 129.

souvent confondues de modernité et d'avant-garde : « Les premiers modernes ne recherchaient pas le nouveau dans un présent tendu vers l'avenir et qui aurait porté en lui la loi de sa propre disparition, mais dans le présent en sa qualité de présent.<sup>21</sup> » Cet « héroïsme » des modernes tient au fait que « l'utopie et le messianisme leur étaient inconnus<sup>22</sup> ». Compagnon décèle chez l'avant-garde, en opposition à cette « passion du présent », cette ambition progressiste, téléologique, cette « religion du futur » qui s'exprime dans ce désir avoué d'être « en avance sur son temps », posture qui rappelle d'ailleurs la *dialectique de l'antitradition* dont parlait Poggioli. Cette « liaison fatale de l'art et du temps, de l'art et de l'histoire, ce glissement de la négation de la tradition à la tradition de la négation, vers ce qu'on peut appeler un académisme de l'innovation que les avant-gardes successives dénonceront avant d'y succomber<sup>23</sup> », atténue en quelque sorte la force des propositions avant-gardistes, du fait qu'elles sont garantes d'une orthodoxie pour le moins paradoxale chez des artistes prétendument « révolutionnaires ». La référence à Baudelaire s'avère une fois de plus nécessaire :

La modernité baudelairienne refusait l'histoire pour dialoguer avec l'éternité, et la modernité apprivoisée par le récit orthodoxe n'est autre que la maladie de l'histoire que Nietzsche appela décadence. Alors que le temps de Baudelaire se présentait comme une succession de présents disjoints, un temps intermittent, du moins si l'artiste devait en extraire quelque beauté, le temps des avant-gardes confond consécution et conséquence dans l'idée d'anticipation. Le récit orthodoxe, comme l'avant-garde, dont il ratifie la conscience du temps, organise la méconnaissance de la modernité.<sup>24</sup>

Il suffit de se remémorer ce chef-d'œuvre de travail politique qu'est *Le Cygne* pour voir à quel point la disjonction temporelle (mais aussi thématique et énonciative) permet des constructions complexes étrangères à des pratiques velléitaires ou programmatiques. Je me permets d'en citer quelques strophes :

---

<sup>21</sup> Antoine Compagnon. *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris. Seuil. 1990, p. 47.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 62.

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,  
 Pauvre et triste miroir où jadis resplendit  
 L'immense majesté de vos douleurs de veuve,  
 Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,  
 Comme je traversais le nouveau Carrousel.  
 Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
 Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel)

[...]

Paris change! mais rien dans ma mélancolie  
 N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,  
 Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
 Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime :  
 Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,  
 Comme les exilés, ridicule et sublime,  
 Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,  
 Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,  
 Auprès d'un tombeau vide en extase courbée;  
 Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!<sup>25</sup>

Ce poème, bâti sur le souvenir des dépossédés (Hugo, Andromaque, Ovide, etc.), est une fresque hétéroclite où l'allégorie politique côtoie l'allégorie textuelle. Illustrant la fragmentation par ses épisodes discontinus, désordonnés, il échappe à toute possibilité de totalisation. Entre le politique et le textuel, Baudelaire propose un travail politique qui est avant tout un travail de mémoire, où l'exil entre le signe et son référent allégorise textuellement la réalité historique du Second Empire. Ross Chambers, dans une étude exemplaire pour la sociocritique, conclut son analyse ainsi :

Le poème travaille avec le bric à brac hasardeux des souvenirs, résidus d'une éducation classique et d'une expérience de flâneur, pour « ébaucher » les chapiteaux d'un monument capital, [...] d'un « échafaudage » signifiant non la victoire sur le temps mais un travail dans le temps, travail impliquant le deuil du passé. l'inauthenticité du présent toujours « nouveau », le désordre de l'inachevé...<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Charles Baudelaire. *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard. coll. « La Pléiade », 1954. p. 157-158.

<sup>26</sup> Ross Chambers. « Mémoire et mélancolie ». in *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris. José Corti, 1987. p. 140.

On voit donc à quel point la notion d'avant-garde, discréditée par Baudelaire, qui y voyait le mot d'ordre des conformistes, revendiquée haut et fort par une bonne partie des écrivains et des artistes du XX<sup>e</sup> siècle, est à manipuler avec soin, la distance que le contexte actuel nous donne par rapport à cette notion rendant possible le type de travail d'inventaire auquel je viens de procéder.

## 2.2 QUEL DEVENIR POUR LA POÉSIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE ?

Bernard Heidsieck est sans doute le candidat tout désigné pour opérer une transition entre la notion d'avant-garde et la situation de la poésie française des dernières décennies. Ce poète au parcours singulier (il a travaillé comme banquier) partage avec Henri Chopin le titre d'« inventeur » de la poésie sonore en France. Ayant amorcé son travail dans les années 1950, il rappelle dans un texte intitulé « Nous étions bien peu en ... »<sup>27</sup> le contexte tout à fait particulier dans lequel a pris forme cette avant-garde. Les conditions de production de ce long texte rétrospectif sont elles-mêmes très éloquentes : écrit entre mars et août 1980, il est destiné au colloque « Quelles avant-gardes? », organisé par Christian Prigent et Gérard-George Lemaire, colloque dont la tenue, prévue à Cerisy-La-Salle en août 1980, est annulée à la dernière minute. Comment ne pas considérer cette annulation comme symptomatique du début de la fin de l'avant-garde ? Cette manifestation, organisée pour faire le bilan de deux décennies d'expérimentations et pour réfléchir à leurs suites, sera annulée précisément au moment où l'avant-garde telle qu'on l'avait jusqu'ici connue (c'est-à-dire généralement triomphante) vit ses dernières heures de gloire. Au même moment, les grands éditeurs, chez qui plusieurs revues avant-gardistes paraissaient alors (le Seuil abritera longtemps *Tel Quel* et *Change*, deux revues pourtant « ennemies », et Christian Bourgois publiera *TXT* pendant quelques années), décident de tourner la page sur ce chapitre de l'histoire littéraire. Le texte de Heidsieck est donc doublement intéressant : il apparaît, dans son récit de l'émergence de la poésie sonore comme

---

<sup>27</sup> Bernard Heidsieck, *Notes convergentes*. Paris, Al Dante, 2001.

dans les conditions (avortées) dans lesquelles il doit lui-même voir le jour, comme un petit condensé de l'expérience qui a structuré le devenir des tentatives néo-avant-gardistes entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et le début des années 1980, sans compter qu'il est finalement repris en 2001 par les éditions Al Dante, qui s'inscrivent dans la tradition des avant-gardes, notamment par la reprise des œuvres d'Isidore Isou.

Dans ce texte, Bernard Heidsieck rappelle « que le terme avant-garde, en tout état de cause, est un terme piège, un vecteur que le temps peut certes consacrer, mais qui peut se révéler fugace aussi, avant-coureur, en somme, de rien!<sup>28</sup> » Le poète se remémore ainsi le contexte des années 1950,

où le poème se gargarisait encore de Résistance, où il s'essouffait à se surréaliser encore, où il sombrait dans une inflation d'images, où il comme une taupe cherchait à se terrer dans les ultimes replis du papier, rêvant dans sa coquetterie de le laisser blanc! Ce jeu de cache-cache a eu raison du lecteur le plus attentionné. L'ennui suintait. Gutenberg rendait l'âme. Un cycle avait vécu. Parvenu à l'extrémité de ses limites. Semblait-il.<sup>29</sup>

Le poète évoque les deux tendances (surréalisme, résistance) qui structurent le champ poétique post-1945 : les poètes surréalistes tout comme ceux de la Résistance, chantres de « l'honneur (ou du déshonneur, c'est selon<sup>30</sup>) des poètes », font figure de poètes consacrés. C'est à ce moment précis (et dans une confidentialité certaine) que Heidsieck participe au plus grand bouleversement que connaîtront les lettres de la seconde moitié du siècle dernier, puis qu'il fréquente Brion Gysin, qui, à cette époque, « dans sa chambre du fameux Beat Hotel, enregistrait ses premières "permutations" et inoculait à William Burroughs, son voisin de chambre, sa trouvaille, le virus du cut-up. Une réflexion très simple

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>30</sup> Je pense évidemment au pamphlet de Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes*, publié en 1945 en réponse à une anthologie clandestine de poètes de la Résistance intitulée *L'Honneur des poètes*, parue chez Minuit en 1943, et qui comprenait notamment des textes de Paul Éluard et de Francis Ponge. Pour Péret, il s'agit là d'une « trahison à l'égard de l'indépendance affirmée de l'acte poétique, qui ne saurait être assujéti à aucune finalité extérieure ». Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes*. Paris, Mille et une nuits. 1996 [1945], p. 53.



l'y avait conduit : "l'écriture a 50 ans de retard sur la peinture"<sup>31</sup>». Cette remarque est intéressante : Gysin ne sait sans doute pas que sa « trouvaille » sera déterminante pour toutes les écritures expérimentales qui suivront la sienne, qu'elle permettra de combler ce fameux retard en donnant aux pratiques à venir une portée subversive et politique insoupçonnée. Je reviendrai sur cette question du *cut-up* au chapitre quatre. À cette même époque, Heidsieck constate le « cul de sac formel de la poésie [...] parvenue au stade logique, ultime de la page blanche »; il se convainc donc de

la nécessité d'en reverser l'ordre des facteurs, de l'urgent besoin de sortir le poème de sa passivité et de le rendre actif, de lui faire faire sa rentrée dans le monde en exigeant de lui qu'il puisse être écouté/entendu, et non plus seulement lu, de lui faire assumer, enfin, à nouveau, les risques directs de la communication, instantanée, physique, aléatoire.<sup>32</sup>

Le poète persiste : « Si une révolution aussi radicale était en train de s'opérer dans la musique, il m'apparaissait comme d'une nécessité hurlante qu'il en soit de même dans la poésie<sup>33</sup> ». Inquiétude quant au retard de la littérature vis-à-vis de la peinture pour Gysin, intérêt pour l'univers musical chez Heidsieck : on voit le désir de ces écrivains de *sortir la poésie de la poésie*. L'actualité du propos de Heidsieck est frappante, quand on pense à la majorité de la poésie qui s'écrit encore aujourd'hui. Ce qu'il rappelle si justement dans le titre de son texte, c'est que ses travaux, aujourd'hui reconnus dans le champ de production restreinte, ont émergé depuis une position de dominé au moment où l'ordre des choses était stabilisé autour de quelques figures réputées. Au moment de la Libération, la production poétique tourne autour de deux grands axes : d'un côté, nous retrouvons un Saint-John Perse et un René Char qui représentent (pour le dire vite) un rapport de positivité au langage, rapport découlant du fait qu'ils entretiennent à l'égard de la poésie une croyance inébranlable<sup>34</sup>. De l'autre côté

---

<sup>31</sup> Bernard Heidsieck, *op. cit.*, p. 194.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>34</sup> Je rappelle simplement la particularité de la posture de René Char, posture qui réside dans cette croyance inébranlable en la poésie, cette certitude que la parole offre une avenue à tous les maux

évoluent Francis Ponge et Henri Michaux, dont les travaux éloignent le lecteur d'une idée traditionnelle de la poésie, cette tendance s'accroissant par la prise en charge chez Ponge de sa « rage de l'expression », par son ambition de « résister aux paroles ». Ces poètes seront à leur tour consacrés au cours des années 1945-1960, si bien qu'à l'apparition de la génération *Tel Quel*, ils font figure d'autorités, Ponge parrainant d'ailleurs le projet de Sollers tel qu'on peut l'observer dans le sommaire du premier numéro de *Tel Quel*. Cette revue aura comme premier opposant la doctrine sartrienne, comme le précise Pierre Popovic :

Le sartrisme est congédié définitivement pour cause de naïveté théorique, l'auteur des *Mois* n'ayant pas vu que le véritable engagement n'était pas dans une prise de position basée sur une discussion rationnelle à l'ancienne, mais dans une rupture révolutionnaire effectuant des putschs successifs contre l'idée même de la représentation, les distinctions génériques, les spécialisations savantes et l'ordre du langage. Marquée par la parution de *Théorie d'ensemble* (1968), la rupture est si radicale que le rabattement du grand récit révolutionnaire sur la théorie du langage, opéré par l'entremise d'un cocktail de psychanalyse et de gauchisme dont les doses varient au gré des goûts, conduit les plus motivés à tenir le signifiant pour l'incarnation psycholinguistique du sujet historique, c'est-à-dire du prolétaire, et à faire si bien mauvais genre que la poésie explose, le poème laissant la page à son avatar technico-savant : le « texte ».<sup>35</sup>

Ainsi, après l'hégémonie indiscutable de l'idéologie surréaliste (autour de 1930), le retour triomphant des formes traditionnelles par le biais de la poésie résistante (1940) et l'impératif d'engagement sartrien qui divisera les écrivains (1950) bien que la poésie en soit exclue<sup>36</sup>, la situation est telle qu'à l'aube des années 1960, la

---

causés par l'immobilité et la soumission. Car Char n'est pas l'homme du doute : « Vers ta frontière, ô vie humiliée, je marche au pas des certitudes, averti que la vérité ne précède pas obligatoirement l'action. » Ainsi, « le poète est l'homme de la stabilité unilatérale », convaincu que le chemin à suivre, celui de la quête d'une parole, ne garantit pas la découverte de vérité, mais assure sans aucun doute l'accomplissement d'une action, qui peut faire à son tour figure de vérité. Cette posture, portant en filigrane un acte de foi poétique, est assez surprenante, car elle suppose un engagement positif sans jamais tomber dans l'univocité des littératures militantes. Sans accorder à quiconque la caution de la légitimité, la poésie de René Char assume elle-même cette ambition d'engagement.

<sup>35</sup> Pierre Popovic, « La soupe aux choux : ingrédients et méthodes », *Études françaises*, vol. 41, no 3, Montréal, 2005, p. 52.

<sup>36</sup> « Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage. Or, comme c'est dans et par le langage conçu comme certaine espèce d'instrument que s'opère la recherche de la vérité, il ne faut pas s'imaginer qu'ils visent à discerner le vrai ni à l'exposer. » Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1948, p. 18.

poésie se retrouve, comme le mentionne Jean-Marie Gleize, « sans définition, ou si l'on préfère, ouverte à une infinité de définitions possibles, ce qui rend évidemment difficile d'en parler, d'en parler généralement en tant que "la" poésie<sup>37</sup> ». Gleize constate du même coup « la complexité mouvante de la situation<sup>38</sup> ». Risquons cette hypothèse : à partir du milieu des années 1960, avec la nouvelle vague néo-avant-gardiste qui balaie le champ littéraire (le textualisme propre à *Tel Quel*, notamment) tout comme le champ artistique (pensons à Fluxus, à l'importance grandissante de la performance), un grand fossé se creuse entre les divers agents du champ poétique, si bien qu'il est désormais peut-être plus juste de parler non plus de *la* poésie, mais *des* poésies françaises.

Malgré toutes ces reconfigurations du champ, attribuables autant à des questions théoriques qu'à la réalité parfois plus triviale des relations humaines<sup>39</sup>, *Tel Quel* occupe tout de même une place dominante dans le champ, et les principales revues qui naissent dans son sillage, c'est-à-dire *Change* et *TXT*, maintiennent le cap avant-gardiste malgré des créneaux différents de ceux de la « maison mère ». Popovic nous renseigne sur les agents et les revues qui se disputent l'espace du champ poétique (et, plus largement, celui du champ intellectuel) de l'époque :

La position la plus objectivement concurrentielle à l'égard de *Tel Quel* est occupée par des poètes comme Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy, André Du Bouchet, rassemblés autour de la revue *L'Éphémère* (1966-1972) à laquelle succède *Argile* (1973-1981), poètes dont le travail esthétique sera poursuivi sinon dans la lettre, du moins dans l'esprit, par la revue *Po&sie* à laquelle participent des auteurs comme Michel Deguy, Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe. [...] Ils affirment quant à eux que la poésie est susceptible d'atteindre au plus près du réel à la condition qu'elle explore de façon continue les signes et les figures du langage commun, et ils la relient pour ce faire à deux sources philosophiques essentielles, le Heidegger de *Être et temps* et la phénoménologie.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Jean-Marie Gleize. *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992, p. 102.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>39</sup> Je réfère encore une fois à l'*Histoire de Tel Quel* de Forest citée précédemment, ouvrage qui s'intéresse aux relations conflictuelles des individus à l'intérieur du mouvement, malgré son ton généralement hagiographique.

<sup>40</sup> Pierre Popovic. *op. cit.*, p. 53.

Gleize rappelle l'existence d'un autre groupe d'écrivains, qui se tiennent à une certaine distance des conflits ouverts qui animent le champ de cette époque, et restent éloignés de la tonitruante cohorte telquelienne tout comme des poètes plus spéculatifs qui gravitent autour de la revue *L'Éphémère* :

En 1978, sous le titre d'un texte qu'il consacrait à la poésie contemporaine, Emmanuel Hocquard inscrivait une liste de noms (par ordre alphabétique bien sûr) : « Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Roger Giroux, Joseph Guglielmi, Pascal Quignard, Claude Royet-Journoud, Alain Veinstein & Cie. » Dans cette compagnie aurait pu figurer, outre celui d'Emmanuel Hocquard lui-même, d'autres noms : Claude Fain, Michel Couturier..., d'autres encore. Tous ceux que, par opposition aux « avant-gardes triomphantes »[,] Hocquard désigne ailleurs comme les principaux acteurs d'une « modernité négative »; écrivains d'une ère du soupçon, « marquée par des remises en question radicales des règles du jeu et des enjeux de l'écriture poétique ». Il est vrai que ces écrivains, même s'ils n'ont jamais formé de « groupe », même si jamais ils ne se sont exprimés ensemble (par voie de manifestes ou autres formes d'interventions militantes) constituent une nébuleuse active, effective, aux contours souples.<sup>41</sup>

On peut donc schématiser ainsi les deux grandes périodes qui précèdent la nôtre : la première est marquée par une certaine positivité dans le rapport à la littérature (triumphes successifs du surréalisme, de la poésie de la Résistance et de l'engagement sartrien), la seconde s'échelonne sur la double décade 1960-1970 et déploie trois grandes orientations, l'avant-gardiste, la philosophique et la « moderne négative », toutes marquées par un fort rapport *critique* au langage et à la raison. La période qui suit celle des avant-gardes complique les tentatives de cartographie. C'est la seconde observation que formule Gleize dans sa réflexion sur le champ poétique contemporain :

on ne peut échapper à ce constat que nul critique aujourd'hui n'est en mesure de « présenter » de la poésie contemporaine une image un peu complète, un peu objective, et surtout qui permette, même partiellement, de situer les pratiques les unes par rapport aux autres, selon quelque principe de cohérence.<sup>42</sup>

Gleize conclut ainsi son examen : « En fait, il est extrêmement difficile de percevoir ce qui, de façon pertinente, organise ce champ, le constitue autrement

---

<sup>41</sup> Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 124.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 91-92.

que comme un chaos de pratiques individuelles (dont les anthologies éclectiques fournissent une photographie décourageante)<sup>43</sup>».

La question posée au début de cette section a quelque chose d'un peu cabotin. Il est en effet très difficile de donner une réponse exhaustive ou systématique à la question du devenir de la poésie française post-avant-gardiste; en dresser un portrait homogène et stable s'avère plutôt stérile, pour la simple raison qu'il existe, comme je viens de le mentionner, *des* poésies contemporaines et que certaines, dont celle qui en l'occurrence m'intéresse, n'ont plus grand-chose à voir avec l'idée même de poésie... Tout au plus, on peut parvenir à une cartographie sommaire des positions et des enjeux qui forment ce champ – mais la métaphore elle-même ne convient peut-être plus à la réalité du « terrain », qu'il convient peut-être davantage de penser comme un « théâtre des opérations ». Malgré tout, une constante paraît déterminante : il s'agit de l'existence de deux grands rapports à la poésie, comme l'explique Fabrice Thumerel dans un travail d'une exhaustivité exemplaire : « Le champ poétique est régi par l'opposition entre poétique du sujet (surréflexion et nouveau lyrisme) et poétique du texte (textualisme)<sup>44</sup> ». Cette dichotomie, toujours valable, s'observe partout dans le champ, aussi bien dans l'organisation éditoriale que dans le milieu universitaire et les écrits des poètes eux-mêmes. Les deux tentatives de cartographie que proposent Jean-Claude Pinson et Nathalie Quintane montrent à quel point cette opposition est idéologiquement marquée. Pinson constate la remise en question de la vocation ontologique du poète dès le début de son essai *Habiter en poète*. Il perçoit que notre époque peut rendre amères les poètes « qui continuent de rêver de la poésie comme un sacerdoce<sup>45</sup> ». Pinson affirme qu'

affrontés à une époque qu'ils pensent comme celle de la plus grande détresse, parce qu'elle rend plus incertaine que jamais toute possibilité d'habitation poétique en

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>44</sup> Fabrice Thumerel, *Le champ littéraire français au XX<sup>e</sup> siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 148.

<sup>45</sup> Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p. 11.

même temps qu'elle fait peser les menaces les plus graves sur l'avenir de la poésie, les héritiers de Char et de Saint-John Perse parlent sous le signe de la mélancolie.<sup>46</sup>

Bien que cette observation se rapproche de celle de Gleize, (champ sans figure d'ensemble identifiable, mutation d'un paysage « plus éclaté et profus que jamais, après que s'est estompée la domination de l'avant-garde issue de *Tel Quel*<sup>47</sup>»), elle dévoile une certaine mélancolie qui n'est pas sans traduire l'inclination idéologique de Pinson pour un passif poétique intouchable :

Certes, rien n'assure que la poésie de cette fin de siècle puisse un jour faire valoir quelque poète qui atteigne à cette haute dignité spéculative qu'on a cru pouvoir reconnaître chez un Holderlin ou un Mallarmé, ou qui puisse rivaliser avec la force de déflagration de l'œuvre rimbaldienne ou du mouvement surréaliste.<sup>48</sup>

Pinson est à l'opposé de la position de Gleize, qui termine son essai *A Noir* sur cette posture éminemment subversive du point de vue d'un poète comme Pinson :

La prose en prose serait littéralement littérale elle voudrait dire ce qu'elle dit en le disant en l'ayant dit et la prose en prose comme poésie après la poésie si elle existait n'aurait littéralement, proprement, aucun sens que le sens idiot de dire ce qui est [...]. Aucun autre sens que le sens idiot de dire ce qui est, de dire non, il n'y a rien d'autre, et alors?<sup>49</sup>

Pinson et Gleize ne peuvent effectuer un portrait du champ sans avoir conscience de la tache aveugle que constitue leur propre posture d'énonciateur. L'inclination idéologique de Pinson se révèle lorsqu'il évoque la publication des œuvres poétiques complètes de Denis Roche. Le poète laisse filtrer une impression de lecture apparemment bénigne : « On comprend, mais on ne ressent plus guère, comme si l'histoire qui avait suivi ces livres en avait désamorcé la puissance d'ébranlement, fané la force de jaillissement.<sup>50</sup> » Si Pinson se remémore le magnétisme qu'avaient exercé sur lui, au moment de leur publication, *Récits complets* ou *Les idées centésimales de Miss Elanize*, il ne peut que constater la

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>49</sup> Jean-Marie Gleize. *op. cit.*, p. 228-230.

<sup>50</sup> Jean-Claude Pinson. *op. cit.*, p. 38-39.

lassitude avec laquelle il parcourt aujourd'hui les pages du *Mécrivit*. Mais malgré sa banalité apparente, la confiance de Pinson n'est pas inoffensive; portant en filigrane un discours duelliste où valeur historique et valeur esthétique intrinsèque se disjoignent, cette posture peut mener à la lecture purement « archéologique » d'une œuvre. L'auteur insiste d'ailleurs sur la pertinence de cette question dans le cas des pratiques avant-gardistes : « cette "historisation" de la valeur prend une importance déterminante tant qu'on demeure dans le cadre du paradigme et de la logique des ruptures propres aux avant-gardes.<sup>51</sup> » On ne peut qu'être surpris de la dimension tautologique d'une telle assertion : la pertinence des pratiques esthétiques radicales, parce qu'elles sont toujours à contre-courant des valeurs instituées (convention d'une idée du beau, pouvoir en place définissant la nature de ce qui est recevable), s'évalue *notamment* en termes paradigmatiques, mais il reste que cette dimension n'occulte pas la singularité des propositions formelles, la signification et l'intérêt de l'œuvre en tant que telle : l'œuvre de Roche est loin de se limiter à un monochrome ou à un urinoir dont on n'aurait rien d'autre à dire en dehors de son contexte d'émergence... Évidemment, le critique est conscient du débat que sa confiance soulève : « Est-ce à dire que ce type d'œuvre, consistant d'abord en la nouveauté d'un geste, ne peut faire valoir son effet esthétique que dans le moment même de son apparition sur une scène dont il chahute les habitudes?<sup>52</sup> » À cette question, il faut à mon avis répondre par la négative, quitte à laisser transparaître à notre tour un parti pris. Une fois mise de côté la dualité fallacieuse qui séparerait l'historicité de la valeur esthétique d'une œuvre, tout objet artistique incarnant une rupture radicale et rigoureuse est effectivement « source d'une expérience esthétique intense, substantielle<sup>53</sup> », comme le dit Pinson, qui persiste et signe en avouant ne pas ressentir la même jubilation à la lecture d'*Éros énergumène* qu'à l'écoute des pièces tantôt plaintives, tantôt jubilatoires du Ornette Coleman de *The Shape of Jazz to Come*. Pourtant, là où Coleman explore la dissonance et l'expressivité par le biais de ses trouvailles

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>53</sup> *Ibid.*

« harmolodiques », qui lui ont garanti une place déterminante dans l'histoire du jazz, Roche manie le matériau poétique, à l'instar du saxophoniste et de sa musique, avec désinvolture, sarcasme et invention. Plus de trente ans après sa parution, son « Poésie c'est crevé, en petits carrés mangée aux mites, Dieu l'ait!<sup>54</sup> » possède une complexité propre qu'on préfère éviter, en donnant comme raison commode son slogan final. Je reviendrai sur ces questions au chapitre cinq.

Toute tentative d'ordonnancement « objectif » est donc exclue, à moins bien sûr de revêtir l'habit de l'observateur qui, à l'image du scientifique, fait croire qu'il exerce une emprise totale sur son objet. Cependant, malgré les difficultés entraînées par le classement des pratiques dans l'ère post-avant-gardiste, on continue d'observer cette dichotomie récurrente dont parlait Thumerel, cette opposition entre « poétique du sujet » et « poétique du texte » qui a peut-être toujours divisé le champ littéraire depuis que celui-ci est devenu autonome. Pinson ordonne à sa façon ces deux paradigmes structurant le rapport au poème : il place d'une part celui se revendiquant de l'héritage romantique (au sens philosophique de spéculation), et de l'autre celui qui serait « textualiste », déclinant plusieurs couples oppositionnels (romantisme vs sémiotique, spéculation vs jeu, salut par le sens vs expérimentation littéraire) qui montrent cette dichotomie qu'on pourrait résumer un peu caricaturalement à deux mots : d'un côté *l'esprit*, de l'autre la *lettre*.

Sur un ton plus parodique, Nathalie Quintane propose pour sa part une exquise typologie de la situation du champ contemporain. Intitulé « Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain », ce texte s'attaque d'emblée aux discours lénifiants qui visent à faire croire que la poésie contemporaine baigne dans un consensus béat, maintenant que le temps des avant-gardes est dépassé :

---

<sup>54</sup> Denis Roche, *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995, p. 462.



Une rumeur tenace, puisque rumeur, laisse entendre qu'il n'y aurait plus depuis longtemps en France de tendances poétiques nettement marquées, que toute trace théorique aurait été perdue corps et bien avec la mise en vente de pavés berlinois et non plus germanopratsins, que l'idéologie rampante mais toujours renaissante aurait rendu gorge à l'entrée de Philippe Sollers comme pigiste au *Monde des Livres*, que poètes et lecteurs baigneraient dans une sorte de liquide post-amniotique où ni styles ni formes ne seraient clairement identifiables, où régneraient la diversité, l'inclassabilité, le multiple, le composite et le varié dans leur lutte victorieuse contre l'esprit de chapelle, l'infâme revue doctrinale, la doxa textuelle et le collectif autoritaire. Qu'enfin bref on serait peinarde, et que tout le monde trouverait poème à son pied dans la supérette à taille humaine de la poésie contemporaine d'expression française. Qu'argument économique, puisque presque personne ne vend rien dans la dite poésie, ce ne serait ni logique ni gentil de se tirer la bourre pour si peu et qu'on pourrait au contraire tous se retrouver pour un jamboree convivial au sous-sol de Beaubourg ou sur le plateau de Millevaches, selon les parties organisatrices, et qu'on aurait certainement, à défaut de choses à se dire, des verres à boire.<sup>55</sup>

Elle fait état d'un champ réellement divisé et prend parti :

Hélas trois fois ou heureusement, qui connaît même de très loin le terrain poétique actuel sait qu'il n'y a là que fumée de pacification derrière laquelle brûlent frénétiquement les feux de joie allumés par chacun des camps : celui des Monstres et celui des Couillons. [...] Cette fable n'est pas un délire exagératif; elle essaie de rendre compte d'une division si ancrée depuis trente ans qu'elle tend à fossiliser les imaginaires – ainsi de la paire antithétique chaud/froid : le Monstre, forcément « froid », produit une écriture à la même température. Du théâtre dégarni d'Albiach à l'humour post-beckettien de Pennequin en passant par le vernis beckettien, le diagnostic est kif kif : c'est la banquise. Plus : la philosophie dont il se soutient est elle aussi une création arctique [...]. Évidemment, les « Formalistes » ne sont pas étrangers à cette catégorisation, puisqu'ils l'ont, ou ont fait, la promotion d'une écriture « plate », « désaffublée », « objective ». etc. De manière identique, les « Lyriques », en revenant dès les années cinquante, contre la pyrotechnie surréaliste, à la « simplicité », à l'« origine », voire à une naïveté revendiquée, auraient mauvaise grâce de reprocher au camp adverse l'accusation sans cesse reprise de cuculterie, de sulpicianisme, etc : un Couillon a le droit d'être gnan gnan.<sup>56</sup>

Cette division serait selon Quintane permanente et irréconciliable :

Cela dit, entendons-nous bien : je ne viens pas ici prêcher la réconciliation. Je sais qu'elle est esthétiquement, éthiquement, philosophiquement, poétiquement impossible. Parce qu'elle est esthétiquement, éthiquement, philosophiquement, poétiquement motivée. J'aimerais seulement que ceux et celles qui sont amenés à travailler avec les poètes le fassent en connaissance de(s) cause(s) et que les poètes qui connaissent parfaitement et de l'intérieur l'état de chose cessent de faire comme si ce qui est n'était pas et comme si ce qui n'est pas était, en particulier lorsqu'ils ont

<sup>55</sup> Nathalie Quintane. « Montres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain », 19 octobre 2004, <http://www.sitaudis.com/Excitations/monstres-et-couillonsla-partition-du-champ-poetique-contemporain.php>.

<sup>56</sup> *Ibid.*

à communiquer avec le monde non-poétique. J'aimerais également que les caricatures se nuancent, à défaut de s'estomper, qu'on arrête de couvrir les uns de givre et les autres de bons points. J'aimerais avant tout énoncer ceci : « Lyriques » et « Formalistes » sont, qu'ils le veuillent ou non, porteurs d'une idéologie; qu'il n'y ait plus d'« écoles » identifiables n'a pas entraîné la dilution des anciennes « causes » dans le No Man's Land brouillon des années 80/90.<sup>57</sup>

Le constat, jusque là plutôt « sympathique », s'engage dans une lutte corps à corps avec le camp « ennemi » en attaquant frontalement l'institution de la poésie française, visiblement encline à se placer du côté d'une poésie spéculative :

D'autre part, il ne faudrait pas croire, parce qu'elles sont deux, que les parties sont numériquement équilibrées, représentées avec la même régularité, ni qu'elles luttent à armes égales : l'esthétique (et donc l'idéologie) dominante dans le domaine poétique est gérée par la maison Gallimard – c'est ce que Jean-Michel Maulpoix définit pudiquement par l'oxymore « tradition moderne ».<sup>58</sup>

Quintane explicite ensuite clairement cette division du champ évoquée à quelques reprises :

Le lecteur aura compris que ce qui se joue derrière la parabole des Monstres et des Couillons, c'est une opposition tranchée (et erronée) entre émotion et pensée. Antoine Emaz place, en épigraphe d'un texte éclairant dans lequel il explique, entre autres, que l'émotion est « motrice du poème et enjeu de sa réception », cette phrase de Reverdy : « Je ne pense pas, je note. » Je ne vais pas ressusciter Reverdy pour l'informer que noter, c'est penser, mais je peux, en revanche, rappeler à Antoine Emaz qu'il n'y a pas si longtemps vivait un écrivain, dont les initiales sont G et P. qui est à présent publié chez Gallimard dans la collection « L'imaginaire » et donc largement disponible, et que cet écrivain, à l'époque, prit la peine d'écrire quelques textes à ce propos, réunis sous l'intitulé « Penser, classer ». Évidemment le livre de Perec (et d'autres) a l'inconvénient de fragiliser cette belle opposition entre émotion et pensée, de même que le travail de Gilles Deleuze, en remodelant de fond en comble la notion philosophique de concept, en inventant par exemple le « personnage conceptuel », apporte sa contribution à la remise en cause de cette opposition fondatrice de la philosophie classique (Descartes, pour simplifier).<sup>59</sup>

Prenant appui sur cette référence philosophique, elle pose ensuite un grief virulent qui accuse le camp adverse d'occulter un pan important de la vie intellectuelle des dernières décennies et de se conforter dans les pratiques rassurantes (pour ne pas

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

dire rétrogrades) des temps « anciens » :

Le problème du poète « lyrique », c'est qu'il travaille ante Deleuze, ante Foucault, ante Derrida, ante Perec – ou avec un Derrida tronqué, un Deleuze tronqué, un Foucault tronqué; mais nous reviendrons sur ce point. Le « Lyrique » travaille avec ce qui précède la période « structuraliste » : il a décidé que cette période n'avait existé que dans l'esprit fumeux de quelques imposteurs, et comme on lui rappelle sans cesse que cette époque a bel et bien existé (la preuve, c'est que Derrida vient de mourir, précédé par Deleuze et par Foucault, sans parler de Perec qui est mort aussi), ça l'énerve. Lui, il est obligé de travailler avec Descartes, puisqu'il veut pouvoir continuer à travailler contre lui (au feu Descartes! Je sens donc je suis!), et quand on lui explique que Descartes, ça y est, c'est intellectuellement mort, ça l'agace – parce que l'intellect, vous comprenez, c'est l'esprit, et que moi je sens.<sup>60</sup>

Cet examen du devenir de la poésie française contemporaine serait incomplet sans la présentation d'un tableau né des observations bourdieusiennes de Thumerel<sup>61</sup>, auquel j'ajoute quelques éléments. Ce tableau, visible à la page suivante, illustre la division du champ poétique français, tout comme le déséquilibre du rapport de force dont parle Quintane :

---

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Fabrice Thumerel, *op. cit.*, p. 152.

	Années 1960-1980	Années 1980-2000
<p><u>Pôle dominant</u></p> <p>Avant-gardes consacrées (« classiques »)</p> <p>Avant-gardes en voie de consécration ou reconnues</p>	<p>Revue <i>L'Éphémère</i>, revue <i>Argile</i></p> <p>Saint-John Perse, René Char</p> <p>Ponge, Michaux</p> <p><i>Tel Quel</i> (D. Roche)</p> <p><i>Change</i> (Roubaud)</p> <p>Poésie sonore (Chopin, Heidsieck)</p>	<p>Renouveau lyrique, collection blanche Gallimard (Réda)</p> <p>Bonnefoy, Du Bouchet, Jaccottet</p> <p>Char, Ponge</p> <p>Deguy, Noël, Roubaud</p> <p>Heidsieck</p> <p>Novarina, Prigent</p> <p>Hocquard, Albiach, Royet- Journoux</p> <p>Gleize</p> <p>Cadiot, Alféri</p>
<p>Prétendants</p> <p><u>Pôle dominé</u></p>	<p><i>TXT</i> (Prigent)</p>	<p>Beck, Pennequin, Quintane, Tarkos</p> <p>Blaine, Hanna</p>

Ce type de schématisation (dont je n'ignore pas les limites), tout comme les analyses et les observations théoriques auxquelles je me suis consacré dans ce chapitre, ont l'avantage de définir le terrain (poétique, réflexif, épistémologique) où interviennent les pratiques d'Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane. Il est possible de classer la production contemporaine d'*après* les avant-gardes versant « textualiste » non pas selon deux pôles<sup>62</sup> mais selon deux grandes « filières » : d'un côté, celle représentée par Christian Prigent; de l'autre, celle qu'incarne Emmanuel Hocquard<sup>63</sup>. Comme il a été mentionné, la conception de la poésie de Prigent reste empreinte de l'effervescence de la néo-avant-garde, pour utiliser la typologie de Bürger. Ayant fondé *TXT* à la toute fin des années 1960, Prigent fait la connaissance, par l'entremise de Ponge, des écrivains de *Tel Quel* au moment où ceux-ci se radicalisent politiquement (vers 1968). Véritablement « révolutionnaire » (surtout parce qu'elle fait tourner la langue sur elle-même), la poésie de Prigent veut résister à l'asepsie du discours dominant (ce *novlangue*, dit-il) en lui opposant une énonciation excentrique, pulsionnelle, monstrueuse, qui fait écho aux carnages ambiants en expectorant une « boucherie verbale », pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Verheggen. Dans une version plus politique et plus régressive du *mécrit* rochien, Prigent travaille la subversion, la transgression, sachant que l'incapacité du langage à rendre compte du réel nous laisse devant un « reste » et que c'est en « inventant des langues » qu'on peut œuvrer à « crisper le mou » ou encore à « tendre le tendre ». Prigent arrive chez P.O.L au milieu des années 1980, sous la recommandation de Valère Novarina, dont il avait lui-même publié, alors que personne ne « daignait » le faire, *Le babil*

---

<sup>62</sup> C'est une singularité de notre époque : certains champs de forces ne se concentrent plus à des endroits stables et assignables.

<sup>63</sup> Cette sous-division du champ de production restreinte versant « textualiste » m'a été notamment inspirée par la conférence intitulée « Je n'écris pas français », présentée par Jean-Marie Gleize lors d'une journée d'études appelée « Les variations du français dans ses usages littéraires du XVI<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle » et ayant eu lieu à l'École normale supérieure Lettres et sciences humaines, le 7 octobre 2005. Dans cette présentation, Gleize proposait deux modèles de « bilangue » : celui de Christian Prigent, éruptible, violent, lyrique dans sa scansion; et celui d'Emmanuel Hocquard, près de la prose amusicale, minimaliste, littérale.

*des classes dangereuses* dans les pages de *TXT*. L'existence d'une « filière Prigent » se confirme avec l'entrée de Christophe Tarkos et de Charles Pennequin dans le catalogue de P.O.L, à la fin des années 1990. Bien qu'elles diffèrent à plusieurs égards, il est facile de repérer la filiation entre l'écriture de Prigent, militante, véhémence, idiosyncrasique, et celle de Tarkos, litannique, débordante, performée. La mouvance représentée par Emmanuel Hocquard se distingue par son minimalisme, son penchant grammairien. Si la « filière Prigent » est volontairement grossière et monstrueuse, celle de Hocquard joue de finesse et de précision. L'importance des objectivistes américains est essentielle; la traduction fait partie intégrante de l'écriture, tout comme la pensée wittgensteinienne, qui n'est jamais très loin. Hocquard offrira tout son soutien à Olivier Cadiot, lui permettant de publier chez P.O.L son premier livre, *L'art poétique*. Bien qu'elle soit moins « alignée » que Tarkos et Cadiot, Nathalie Quintane semble aussi faire partie de la « filière » Hocquard, à ses débuts du moins, alors que *Remarques* et *Chaussure*, ses deux premiers livres, sont influencés par l'« esthétique » du second Wittgenstein. Le prochain chapitre propose un survol théorique des éléments qui nourrissent non seulement cette recherche, mais les œuvres auxquelles elle se consacre.

### CHAPITRE 3

#### CHAMP, POLITIQUE, LITTÉRATURE

*Ce qui fait problème, c'est que, pour l'essentiel, l'ordre établi ne fait pas problème.*

Pierre Bourdieu

*La pensée peut tout. Mais qui peut tout indifférencie le rapport des moyens et des fins, des causes et des effets, des signes et de l'interprétation. La pensée ne se réalise plus par la détermination des fins, le choix des moyens et le raisonnement sur les signes. Elle ne se réalise plus dans l'incorporel des actions. Elle s'effectue directement sur les corps. Ceux-ci ne sont plus les instruments au service de la pensée mais son théâtre d'opération.*

Jacques Rancière

N'en déplaise à ceux qui prétendent que l'analyse de la littérature est aride, tout travail d'interprétation nécessite une part d'invention, de construction. La singularité d'une pensée provient du réagencement des diverses sources qui ont contribué à la former. Si on attend d'une thèse qu'elle mette en place, parfois ex nihilo, un corpus d'étude justifié par un cadre théorique, il faut aussi garder en tête que ce même cadre prend forme au gré de rapprochements intellectuels qui ne vont pas a priori de soi. Si la première partie de notre état de la question a tenté d'historiciser et d'actualiser la notion d'avant-garde tout en faisant le point sur le devenir de la poésie française contemporaine, la deuxième s'attaque plus frontalement aux questions théoriques qui organisent la problématique. Cette recherche est donc principalement alimentée par l'œuvre de deux intellectuels français de la même génération, mais dont les horizons, autant d'un point de vue disciplinaire que méthodologique, sont éloignés : Pierre Bourdieu et Jacques Rancière.

Si l'usage simultané de ces deux pensées peut paraître surprenant, il faut par ailleurs insister sur les bénéfices qu'on retire à les croiser. Charlotte Nordmann y parvient brillamment dans son exégèse des trajectoires intellectuelles des deux penseurs. Comme elle le rappelle si justement, entre Bourdieu et Rancière, « il n'y a pas à choisir, il s'agit plutôt de mettre en branle une oscillation, un vacillement, une inquiétude<sup>1</sup> ». L'essayiste, qui arrive à synthétiser les lignes de force des deux œuvres tout en mettant en lumière leurs manquements, termine cet aller-retour par cette phrase, véritable fin ouverte qui appelle à poursuivre ce que les deux intellectuels ont réalisé : « Penser les déterminations n'implique pas de conclure à leur infinie reproduction, et il importe au contraire de chercher à cerner les conditions historiques de l'émancipation<sup>2</sup> ». Ainsi, entre la grande lucidité stratégique (voire polémologique) d'un Bourdieu dressant parfois un portrait inéluctable des structures de domination et le désir à l'œuvre chez Rancière, désir fécond mais aux consonances parfois transcendantes, il y a beaucoup à gagner de la fréquentation de ces deux pensées dans le cadre d'une recherche dont je pose ici les bases théoriques.

### 3.1 POUR UN USAGE ACTUEL DE LA THÉORIE DES CHAMPS

Dans ce qui est probablement l'un des derniers articles où il aborde directement la notion de *champ*, Pierre Bourdieu affirme :

La notion de champ n'est pas un concept destiné à la *contemplation analytique*. Comme la plupart des concepts qu'utilisent les sociologues, c'est un *instrument de construction d'objets* qui est fait pour étudier la réalité sociale et non pas pour être considéré en lui-même. [...] Ce concept n'est pas né d'une sorte de parthénogenèse théorique. Il s'est élaboré *progressivement* à partir d'une sorte d'*intuition théorique* [...].<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Charlotte Nordmann, *Bourdieu/Rancière. La politique entre sociologie et philosophie*. Paris, Amsterdam, 2006, p. 133.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, « Le fonctionnement du champ intellectuel », *Regards sociologiques*, no 17-18, 1999, p. 25. Je souligne.



Le lecteur de cette thèse aura évidemment remarqué l'usage fait jusqu'à maintenant des termes « champ », « trajectoire », « position », etc. L'emploi de cette terminologie s'est d'abord fait *intuitivement*, sans contemplation à l'égard d'un appareillage théorique duquel de nombreux continuateurs de l'œuvre n'arrivent pas à sortir, comme si, contraints de travailler à *partir de* lui, ils ne pouvaient plus *faire avec* lui. C'est pourtant ce que rappelle le sociologue, dans la citation qui précède : loin d'être destinée à rester figée dans le canon, sa notion de champ n'a de sens que dans sa dimension opératoire. C'est la grande qualité de la pensée de Bourdieu : elle donne les outils pouvant mener à la cartographie d'objets à la constitution a priori informe. Le sociologue le rappelle sans cesse, que ce soit dans l'article précédemment cité<sup>4</sup> ou même dans ses *Règles de l'art*, ouvrage fondamental pour la sociologie du champ littéraire :

L'intention qui consiste à reprendre, pour le réactiver, un mot de la tradition et qui s'oppose diamétralement à la stratégie consistant à tenter d'associer son nom à un néologisme ou, sur le modèle des sciences de la nature, à un « effet », même mineur, s'inspire de la conviction que le travail sur les concepts peut, lui aussi, être *cumulatif*. La recherche de l'originalité à tout prix, souvent facilitée par l'ignorance et la fidélité religieuse à tel ou tel auteur canonique, qui incline à la répétition rituelle, ont en commun d'interdire ce qui me paraît être la seule attitude possible à l'égard de la tradition théorique : affirmer inséparablement la continuité et la rupture, par une systématisation critique d'acquis de toute provenance.<sup>5</sup>

Difficile, à la lecture de ces phrases, de ne pas faire jouer Bourdieu contre les bourdieusiens. Pour parvenir à travailler cumulativement sur la notion de champ, nous sommes obligés de la faire *fonctionner* dans notre corpus d'étude. En se rappelant la posture de Bourdieu relativement à son dispositif, on comprend que se contraindre à un usage restrictif de cette théorie pose problème :

Lorsque je travaille avec des chercheurs dont les travaux aboutissent dans *Actes de la recherche*, on ne parle jamais de champ, c'est très rare, d'habitus encore moins, simplement ce sont des modes de pensées dont ces concepts sont la sténographie. des modes de pensées qui sont à l'œuvre pratiquement dans le travail et il arrive que le concept se réveille pour contrôler une opération, pour résoudre une difficulté.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> « [La notion de champ] n'était pas faite pour être fourbie et polie en chambre, elle était faite pour *fonctionner* et elle s'est perfectionnée, à mes yeux au moins, en travaillant ». *Ibid.*, p. 26.

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998, p. 296.

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu, « Le fonctionnement du champ intellectuel », *op. cit.*, p. 26.

La référence à Bourdieu et à quelques notions clés de son système nous permettra d'affiner des hypothèses, de modéliser le fuyant, d'utiliser quelques-uns de ses outils, et nous pourrons ainsi adapter les objets théoriques qui se révèlent propices à nos objectifs de recherche.

Lorsqu'en 1979, un journaliste de *Libération* demande à Bourdieu « Comment peut se constituer une opposition à l'imposition des valeurs dominantes<sup>7</sup> », le sociologue répond en utilisant une référence pour le moins imprévue :

Au risque de vous surprendre, je vous répondrai en citant Francis Ponge : [...]. [il faut] résister aux paroles, ne dire que ce qu'on veut dire : parler au lieu d'être parlé par des mots d'emprunt, chargés de sens social [...] ou parlé par des porte-parole qui sont eux-mêmes parlés. Résister aux paroles neutralisées, euphémisées, banalisées, bref à tout ce qui fait la platitude pompeuse de la nouvelle rhétorique énarquique mais aussi aux paroles rabotées, limées, jusqu'au silence, des motions, résolutions, plates-formes ou programmes. Tout langage qui est le produit du compromis avec les censures, intérieures et extérieures, exerce un effet d'imposition, imposition d'impensé qui décourage la pensée.<sup>8</sup>

Ne pas employer les notions de *champ*, de *position*, de *trajectoire*, de *consécration*, de *capital symbolique* sans d'abord faire l'effort de les situer dans leur historicité, voilà une manière de poursuivre l'injonction pongienne, de « résister aux paroles ». Fabrice Thumerel rappelle ainsi que, « du point de vue sociologique, seule une entreprise d'historicisation permet d'échapper aux "vérités d'essences" qu'assèment péremptoirement les ouvrages d'histoire littéraire académiques<sup>9</sup> ». Il est donc primordial de se rendre compte de l'épistémologie du vocabulaire bourdieusien, d'évaluer en quoi elle demeure opératoire, de manière à pouvoir en user sans traîner avec nous de l'« impensée », ne serait-ce que pour rendre hommage à Bourdieu, qui exérait les paresseuses de l'esprit.

---

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*. Paris. Minuit, coll. « Reprise », 2002, p. 17.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Fabrice Thumerel. *Le champ littéraire français au XX<sup>e</sup> siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*. Paris. Armand Colin, 2002, p. 45.

Que faut-il donc entendre, quand on parle de champ? Dans le même article cité plus haut, le sociologue définit le terme phare de son œuvre :

Une définition, il faut bien en donner une, celle que j'ai donnée cent fois et qui est commode : le champ est un champ de forces (il y a des rapports de forces dans un champ, des distributions inégales des forces) et un champ de luttes pour transformer ou conserver le rapport de forces, ou, autrement dit, pour conserver ou transformer la structure de la distribution de l'énergie, du capital, du pouvoir, et les profits afférents.<sup>10</sup>

Bourdieu a raison de juger sa définition commode, car elle évoque un grand nombre d'éléments de sa théorie générale. Rappelons-en les grandes lignes<sup>11</sup>, de manière à voir les bases de la sociologie du champ littéraire, discipline qui, par son travail d'analyse et de critique, désacralise le travail de l'écrivain et de la littérature en faisant voir les rouages et les déterminismes qui se cachent derrière lui.

La notion de champ est un terme générique qui représente un système à la fois relationnel (un ensemble de positions reliées) et différentiel (chaque position possède un capital indispensable dont la valeur est définie par sa différence avec le capital lié à une autre position). La dynamique d'un champ s'élabore par le maintien d'une loi fondamentale qui lui donne une autonomie relative. Cette loi fondamentale contient toutes les « règles du jeu » qui organisent le champ. Car le champ est un jeu social, où chacun tend à s'approprier la définition légitime du jeu à coup de prises de positions. La structure du champ est instable, parce que la loi fondamentale se reconfigure au gré des luttes. Les termes d'*habitus* et d'*illusio* illustrent le fonctionnement du champ. L'*habitus* est un système de dispositions. Il correspond à la manière dont une personne occupe une position dans le champ et

<sup>10</sup> Pierre Bourdieu, « Le fonctionnement du champ intellectuel », *op. cit.*, p. 27.

<sup>11</sup> Ce rappel s'inspire largement des vulgarisations du fonctionnement de la sociologie du champ littéraire de Paul Aron et de Alain Viala (*Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 2006, p. 105-114) ainsi que des explications de la théorie des champs données par Paul Dirx (*Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 118-130). On consultera aussi au besoin l'excellente synthèse de Bernard Lahire qui reprend la théorie en quatorze points (« Champ, hors-champ, contrechamp », in *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu, dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 2001, p. 24-25).

dépend à la fois de la valeur du capital qu'elle a accumulé au cours de sa vie familiale et scolaire, et de sa disposition à s'imaginer que la loi mérite son intérêt, que l'*illusio* est valable. Version incorporée des structures du champ, l'*habitus* est un système durable qui se mobilise au contact de la position occupée, s'ajuste à elle et oriente toute nouvelle prise de position. Nordmann parle en ces termes de cette notion, qui colle tant au corps qu'elle incarne presque physiquement les dispositions dictées par l'ordre social :

Le corps lui-même est donc investi par le monde social, et non simplement sa surface (on pense bien sûr au maquillage, au vêtement, ou encore aux pratiques rituelles de scarification) : si l'on parle d'incorporation, ce n'est donc pas au sens métaphorique, mais au contraire très concrètement. [...] Ce processus « d'intériorisation de l'extérieur » explique que le monde puisse paraître « naturel », que ses principes semblent relever de l'« évidence ». <sup>12</sup>

En somme, dit Nordmann, « l'*habitus* est une mémoire du corps » qui prend forme avec « les premières expériences de l'individu et tend à assurer sa propre permanence <sup>13</sup> ». Pour sa part, l'*illusio* est cette disposition à prendre le jeu au sérieux, à considérer qu'il en vaut la peine. C'est la rencontre spontanée entre le champ et le corps de la personne qui fait de celle-ci un agent. Les agents sont ces individus qui participent aux luttes qui structurent le champ. Ils occupent une position dont les coordonnées sont liées à ce qu'ils sont en entrant dans le champ et aux relations qu'ils entretiennent avec les autres agents.

Bourdieu conçoit les champs culturels selon une structure dualiste. D'un côté, on retrouve la *sphère de grande production*, qui dépend totalement de la demande du public. Valorisant la sérialité, cette sphère considère le commerce des biens culturels comme un commerce identique aux autres, du fait que son cycle de production est court et axé, comme toujours en économie, sur une logique de la performance et de la rentabilité. De l'autre côté, on retrouve la *sphère de production restreinte* avec son public de pairs, qui valorise la singularité.

---

<sup>12</sup> Charlotte Nordmann, *op. cit.*, p. 27.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 59.

Économiquement parlant, c'est un « monde à l'envers » : la reconnaissance des pairs est la valeur la plus prisée; les gains financiers sont méprisés. Une personne marginalisée dans le champ du pouvoir peut obtenir une reconnaissance symbolique et durable dans cette sphère au cycle de production long. Le champ littéraire demeure selon Bourdieu le contexte premier de toute œuvre, il est structuré selon une hiérarchie classique (dominants/dominés) et selon des luttes de concurrences qui transforment ou conservent ces rapports de forces. Au cours de ces luttes, les agents s'attribuent le pouvoir de définir les notions fondamentales (« littérature », « écriture », « fiction », « roman ») selon leur vision des choses. Comme Bourdieu le rappelle dans son article intitulé « Mais qui crée les créateurs? », l'objet de la sociologie des œuvres culturelles est l'ensemble des relations entre les artistes et, au-delà, entre l'ensemble des agents engagés dans la production de l'œuvre ou de la valeur sociale de celle-ci. Pour cette « science des œuvres », le sujet de l'œuvre d'art est le champ de production artistique dans son ensemble : on ne comprend rien à l'œuvre, à sa singularité, si on la considère de manière isolée. Pour Bourdieu, la réponse est dans ce « marché des biens symboliques, dans cet espace de jeu qu'est le champ, à travers ce système de relations objectives, dans les luttes dont le champ est le lieu, dans la forme spécifique de croyance que le champ engendre<sup>14</sup> ».

Bien sûr, il faut insister sur la dimension métaphorique du système de Bourdieu. Le champ littéraire se rapproche à la fois du *champ magnétique*, où s'exercent les forces qui génèrent des mouvements, provoquent des déplacements, et du *champ de bataille*, où se manifeste l'invariant suivant : certaines positions en surclassent d'autres parce qu'elles sont plus reconnues, parce qu'elles possèdent plus de valeur selon la loi fondamentale qui domine un moment de l'histoire du champ. C'est à ce niveau métaphorique que doit s'opérer la spécification de la notion. La critique du sociologue Bernard Lahire s'ouvre ainsi :

---

<sup>14</sup> Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art, op. cit.*, p. 282.

Bourdieu a astucieusement bricolé son concept de champ en associant de multiples schèmes théoriques appartenant à des univers théoriques différents. Ce que je souhaite faire émerger, c'est l'idée selon laquelle des chercheurs peuvent parfaitement construire, à partir d'une partie des mêmes éléments ou composants de base, des concepts différents de celui de « champ » pour appréhender notre monde social différencié. En déliant des propriétés qui semblent toutes se tenir et faire bloc dans cette « théorie des champs », on peut (faire) gagner de la liberté d'action conceptuelle et contribuer à libérer l'imagination sociologique dans l'étude de la pluralité des mondes sociaux.<sup>15</sup>

Mettant d'abord en lumière la dette de Bourdieu envers Durkheim et Weber, Lahire, avant de se mettre lui-même à bricoler la théorie de Bourdieu, insiste sur quelques points faibles de ce travail sociologique : « La théorie des champs consacre beaucoup d'énergie à éclairer les grandes scènes où se jouent des enjeux de pouvoir mais peu pour comprendre ceux qui montent les scènes, mettent en place les décors ou en fabriquent les éléments, balayent les planches et les coulisses<sup>16</sup> ». Ainsi, Lahire conclut que parce qu'elle

nous laisse particulièrement démunis pour comprendre les hors-champs, les sans-grade [...], la théorie des champs (il faudrait d'ailleurs toujours parler de la théorie des *champs du pouvoir*) ne peut pas constituer une théorie générale et universelle, mais représente – et c'est déjà bien – une théorie régionale du monde social.<sup>17</sup>

Nordmann repère aussi des limites semblables dans cette théorie :

Plusieurs points fondamentaux de l'analyse de Bourdieu soulèvent de graves problèmes, qui se signalent au lecteur soit par des oscillations, des variations d'un texte à l'autre, soit – plus souvent – par un certain schématisme, une façon de pousser ses thèses à la limite qui les éloigne d'une appréhension fine du réel à proportion de ce qu'elles gagnent en force rhétorique.<sup>18</sup>

Il ne faut pas sous-estimer la force de séduction de la théorie des champs, attribuable à des systématisations parfois hâtives :

La volonté de systématisme de Bourdieu, sans conteste un moteur pour l'analyse, produit en même temps des effets limitatifs : souvent, dans la description, les ambiguïtés sont gommées, les écarts à la règle minimisés, négligés, de sorte que

<sup>15</sup> Bernard Lahire, « Champ, hors-champ, contrechamp ». *op. cit.*, p. 24.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 37. Je souligne.

<sup>18</sup> Charlotte Nordmann. *op. cit.*, p. 87.

finalement on ne voit plus ce qui peut bien entraver le fonctionnement d'un ordre par ailleurs décrit comme écrasant.<sup>19</sup>

Ces limites se transforment en de véritables taches aveugles quand vient le temps de penser en termes d'hétéronomie et de résistance à l'ordre dominant : « Poser en principe, comme le fait Bourdieu, que seuls peuvent être sensibles à une œuvre ceux qui disposent du code qui a présidé à son élaboration, c'est négliger toutes les réappropriations "décalées", "hétérodoxes"<sup>20</sup> ». Nordmann n'est pas tendre dans sa critique : « On a le sentiment qu'à vouloir éclairer de la lumière la plus crue les phénomènes de dépossession, Bourdieu se rend aveugle à toutes les réappropriations partielles, précaires, qui constituent pourtant souvent une véritable *marge de jeu*, aussi limitée soit-elle<sup>21</sup> ».

Lahire facilite la conceptualisation du champ littéraire contemporain en utilisant une métaphore spécifique permettant de jauger plus précisément la réalité du terrain, dont la théorie de Bourdieu, à son avis, s'éloigne souvent. Curieusement, son choix s'arrête sur une métaphore elle-même très bourdieusienne : « L'univers littéraire comme un jeu<sup>22</sup> ». Dans le cadre d'une ambitieuse enquête réalisée en collaboration avec un nombre impressionnant d'écrivains contemporains de tous les milieux et de toutes les tendances, le sociologue élabore sa refonte de la théorie de Bourdieu à partir des données colligées grâce à ce travail énorme. Le monde de la littérature, puisqu'il s'élabore sans droit d'entrée défini, sans « monopole en matière de fixations des talents du fait qu'il soit structuré de manière instable et fuyante [,] s'apparente à une "loterie"<sup>23</sup> ». Parce qu'elle reste muette sur plusieurs points, Lahire tente de préciser les zones les plus floues de la théorie de Bourdieu. L'exemple de l'« autonomie relative » du champ exprime bien cela. Lahire en distingue plutôt deux types : d'abord l'*autonomie de type 1*,

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 106. Je souligne.

<sup>22</sup> Bernard Lahire. « La littérature comme un jeu ». in *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006, p. 37.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 43.

qui désigne l'« univers spécifique » de la littérature, avec ses « institutions, œuvres, pratiques, espaces, temps » distincts de ceux d'autres univers sociaux; ensuite l'*autonomie de type 2*, « au sens de littérature affranchie des contraintes et des demandes sociales, politiques, économiques, religieuses ou morales<sup>24</sup> ». Pour Lahire, si la première autonomie est indéniable, la seconde reste très difficile à envisager, surtout aujourd'hui. De la même manière, il ne se résout pas à envisager les individus comme de simples « être[s]-comme-membre[s]-du-champ », comme des agents dont l'activité se limite à la littérature :

il semble important de se demander dans quelle mesure un producteur culturel en général (un écrivain en particulier) se situe dans le jeu ou hors du jeu à tel ou tel moment de son parcours. Clairement dans le jeu lorsqu'il publie, il peut sortir du jeu plus ou moins durablement pour se consacrer à d'autres activités avant de réapparaître en cas de nouvelle publication.<sup>25</sup>

Lahire critique cet « oubli théorique » de la théorie de Bourdieu. Selon lui, en « voyant du “champ” partout dès que l'on croit pouvoir déceler l'existence d'un espace de luttes ou de concurrences ou dès que l'on observe des configurations de relations d'interdépendance à partir d'un mode de pensée relationnel, on ne “voit plus rien du tout” et l'on fait “perdre de son intérêt au concept”<sup>26</sup> ». La notion de jeu lui apparaît plus adaptée pour modéliser la situation actuelle de la littérature. Il met en lumière le caractère libre de ce jeu, en ce qui concerne les entrées et les sorties, et reformule ainsi la dialectique de la domination dans cet espace :

L'idée de « règles du jeu » permet aussi de faire la différence entre ceux qui maîtrisent les règles (les joueurs jugés compétents) et ceux qui ne les maîtrisent pas ou qui les maîtrisent moins (les joueurs qui sont tenus à l'écart des enjeux les plus importants du jeu, mis en quelque sorte « hors-jeu ») ou encore entre ceux qui se contentent de jouer avec les règles du jeu qu'ils ont trouvées et ceux qui, ayant parfaitement intégré les règles du jeu, veulent développer leur propre style de jeu (distinctif et reconnaissable) et en partie contribuer à transformer le jeu.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 75.



Lahire élabore, suivant ce développement, une typologie des individus : les *joueurs occasionnels*, qui pratiquent la littérature comme un loisir (ceux-ci seraient « hors champ » si l'on aborde cette distinction du point de vue de Bourdieu), les *joueurs professionnels* (qui évoluent dans la sphère de grande production, qui arrivent à vivre économiquement du « jeu littéraire ») et les *mordus du jeu*, qui sont prêts à « investir à perte dans le jeu, parce qu'ils sont pris par le jeu, font du jeu le moteur premier de leur existence et sont même souvent à la recherche de leur "style de jeu propre". [...] Ces écrivains peuvent ainsi jouer leur vie dans le jeu, en en faisant autre chose qu'un simple jeu<sup>28</sup> ». Lahire, par l'usage de cette métaphore, maintient évidemment l'aspect compétitif de la réalité du terrain, où les prétendants se frottent aux champions en titre, où les stratégies sont variables et les performances inégales, la compétition permanente. Ce dépassement de la théorie de Bourdieu compense pour les lacunes entre théorie et pratique repérées justement par Nordmann : « Si les résistances pratiques ne suffisent pas à elles seules à contester la domination, la critique théorique de l'ordre social ne peut en revanche avoir d'effets politiques que si elle rencontre des résistances pratiques, qui trouvent alors à s'y exprimer<sup>29</sup> ». Travaillant à partir d'un très large échantillon, Lahire abandonne un certain empirisme pour actualiser la réalité du « champ ».

Au terme de cet examen, nous sommes en droit de nous demander si, entre la grandiloquence et la généralité de la métaphore militaire de Bourdieu (le *champ*) et la spécification ludique de Lahire (le *jeu*), la notion de *théâtre d'opération* ne serait pas une forme synthétique intéressante pour illustrer l'espace produit par les œuvres de Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane, espace où sont problématisés des enjeux non seulement littéraires, mais aussi sociologiques et politiques. Gardant la dimension polémologique de cette tension constitutive de l'espace de la production littéraire, où s'affrontent conservateurs et novateurs, orthodoxes et hérésiarques, cette métaphore exprime aussi le caractère événementiel de l'acte

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 78-79.

<sup>29</sup> Charlotte Nordmann. *op. cit.*, p. 83.

littéraire, sa dimension de « jeu », puisqu'il s'agit de « mettre en scène » des opérations qui sont avant tout esthétiques et formelles. Cependant, elle ne règle pas le fond du problème, c'est-à-dire la question de la dichotomie entre l'autonomie et l'hétéronomie de l'acte littéraire. Les travaux fondateurs de Bourdieu dans *Les règles de l'art* démontrent que la conquête de l'autonomie a été l'enjeu le plus important pour la littérature et les arts au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais une fois cette autonomie atteinte, que se passe-t-il? Le XX<sup>e</sup> siècle répond à cette question en abordant la place que tient l'avant-garde, la révolte de cette dernière étant dirigée, comme le rappelle Bürger, contre l'institutionnalisation de l'art comme sphère autonome, détachée de la praxis de la vie. Les mouvements avant-gardistes historiques incarnent cette attaque contre le statut de l'art autonome dans la société bourgeoise. On voit bien le déplacement de la problématique. Il apparaît légitime de penser que, peu importe la forme qu'il prendra, le champ littéraire au XXI<sup>e</sup> siècle devra dépasser cette antinomie pour penser sa position à l'intérieur du champ du pouvoir, mais cela ne se fera pas sans risque. À cet égard, en guise de conclusion, cette citation de Bourdieu qui dénonçait encore, en 1999, une nouvelle forme de jdanovisme dans les lettres françaises contemporaines :

La tyrannie, selon Pascal, c'est le fait d'intervenir dans un champ littéraire avec des Légions d'Honneur, avec des billets d'avion, avec des places à l'Académie, avec des Prix Goncourt, avec des subventions, avec des privilèges, etc. Ou inversement avec des camps de concentration. Donc des sanctions externes positives ou négatives. [...] Mais je pense que les sanctions positives comme certains mécénats d'états sont aussi terribles que les sanctions négatives, elles exercent aussi un effet Jdanov quand elles bouleversent les hiérarchies internes au profit des exigences externes. Bref, il y a un effet d'hétéronomie, l'effet Jdanov, qui s'exerce différemment sur les champs. Les champs sont plus ou moins autonomes globalement : le champ littéraire en France est beaucoup plus autonome en 1880 qu'en 1980, il est beaucoup plus autonome au temps de Mallarmé qu'aujourd'hui, il est beaucoup plus autonome au temps de Mallarmé qu'au temps de Voltaire. Il y a un degré d'autonomie globale d'un champ et il y a, à l'intérieur du champ, des degrés d'autonomie inégaux des gens qui y sont engagés. Tous les écrivains d'un champ très autonome ne sont pas également autonomes. D'Ormesson est moins autonome que Michon ou Cadiot.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Pierre Bourdieu. « Le fonctionnement du champ intellectuel », *op. cit.*, p. 27.

### 3.2 LES MÉSENTENTES DE JACQUES RANCIÈRE

Puisque Bourdieu a consacré son œuvre à démonter les rouages de la domination, on peut trouver surprenant qu'il ne propose pas d'autres manières que la connaissance de ces mêmes rouages afin d'inverser cette emprise des dominants. Ce grief, qui est celui de Jacques Rancière, est mis en lumière par l'analyse croisée de Charlotte Nordmann : « l'émancipation, proteste Rancière, ne consiste pas en l'acquisition d'un savoir : il ne s'agit pas pour les dominés de remédier à une ignorance qui les caractériserait, mais de contester la hiérarchie sociale qui juge leur parole indigne d'être entendue.<sup>31</sup> » Cette contestation, Rancière croit qu'elle ne peut prendre forme que si les dominés saisissent « la façon dont la politique vient troubler les déterminations sociales et *manifester le pouvoir des mots qui affirment l'égalité déniée par l'ordre commun*.<sup>32</sup> » Ce n'est donc pas un hasard si Rancière intitule « Les commencements du politique » le chapitre inaugural de *La méésentente* : ce livre condense une théorie qui, s'inspirant d'Aristote, reprend la question du début : l'homme, le seul à posséder le sentiment du bien et du mal, du juste et de l'injuste, est un animal politique; la politique commence au moment de répartir les parts du commun, un *compte* qui cache en fait un *mécompte*. Car si les titres qui fondent le bien commun se divisent entre la richesse des mieux nantis, la vertu des meilleurs et la liberté du peuple, Rancière fait remarquer que l'apport du peuple au bien commun n'en est pas un, la liberté étant aussi partagée par les riches et les meilleurs. La liberté n'est donc pas une « propriété propre » mais une propriété commune, le peuple s'édifiant comme une masse indifférenciée formée par l'amalgame des hommes sans qualités. Parce qu'il s'approprie comme qualité propre une qualité commune, la contribution du peuple à la communauté prend la forme d'un litige. C'est au nom du tort que lui font ceux qui rejettent la masse dans l'inexistence de ceux qui n'ont « part à rien » que cette dernière s'identifie à la communauté. Divisée par ce litige fondamental qui mène au regroupement des *sans-parts*, la communauté existe, du fait de cette

---

<sup>31</sup> Charlotte Nordmann, *op. cit.*, p. 143.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 156. Je souligne.

division, comme *communauté politique*. Évoquant encore une fois Aristote, Rancière rappelle que la dichotomie à la base de la société oppose riches et pauvres : « Le peuple n'est pas le peuple mais les pauvres. Les pauvres ne sont pas les pauvres mais le règne de l'absence de qualité, l'effectivité de la *disjonction* première qui porte le nom vide de liberté, la propriété impropre, le titre du litige<sup>33</sup> ». La possibilité de la politique découle de ce mécompte qui donne lieu au rassemblement des sans-parts, « une partie ou un parti des pauvres ». Cette institution brise l'ordre prétendument naturel de la domination et donne à voir à la fois le « fondement » et l'« absence de fondement » de la politique, montrant du coup « la pure contingence de l'ordre social ». C'est le principe d'égalité et non celui de domination qui crée la politique.

La pensée politique de Rancière ne peut être saisie sans que soit d'abord évoquée l'importance fondamentale de cette notion d'*égalité*. Dans son essai intitulé *La haine de la démocratie*, le philosophe affirme clairement la nécessité de promouvoir cette démocratie :

L'égalité n'est pas une fiction. Tout supérieur l'éprouve, au contraire, comme la plus banales des réalités. Pas de maître qui ne s'endorme et ne risque ainsi de laisser filer son esclave, pas d'homme qui ne soit capable d'en tuer un autre, pas de force qui s'impose sans avoir à se légitimer, à reconnaître donc, pour que l'inégalité puisse fonctionner, une égalité irréductible. Dès que l'obéissance doit passer par un principe de légitimité, qu'il doit y avoir des lois qui s'imposent en tant que lois et des institutions qui incarnent le commun de la communauté, le commandement doit supposer une égalité entre celui qui commande et celui qui est commandé. Ceux qui se croient malins et réalistes peuvent toujours dire que l'égalité n'est que le doux rêve angélique des imbéciles et des âmes tendres. Malheureusement pour eux, elle est une réalité sans cesse et partout attestée. Pas de service qui s'exécute, pas de savoir qui se transmette, pas d'autorité qui s'établisse sans que le maître ait, si peu que ce soit, à parler « d'égal à égal » avec celui qu'il commande ou instruit. La société inégalitaire ne peut fonctionner que grâce à une multitude de relations égalitaires.<sup>34</sup>

Une fois admise l'égalité de tous et, conséquemment, l'illusion d'une domination naturelle d'un groupe ou d'une classe sur un autre, le gouvernement politique

<sup>33</sup> Jacques Rancière, *La mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 34. Je souligne.

<sup>34</sup> Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 55.

s'édifie sur cette contradiction : « la politique, c'est le fondement du pouvoir de gouverner dans son absence de fondement<sup>35</sup> ». Cette formule pour le moins embêtante s'éclaircit lorsque Rancière évoque la véritable nature du « scandale démocratique », attribuable au fait que ce scandale révèle « qu'il n'y aura jamais, sous le nom de politique, un principe *un* de la communauté, légitimant l'action des gouvernants à partir des lois inhérentes au rassemblement des communautés humaines<sup>36</sup> ». L'usage que Rancière fait de cette notion apparaît parfois idéaliste. Nordmann nous propose cependant d'aborder les « déclarations d'égalité » du philosophe sous un autre angle, celui d'une pragmatique des énoncés :

Peut-être ne prend-on vraiment la mesure de l'intérêt de la position de Rancière que si on la considère – comme certaines de ses déclarations y encouragent – comme une position pragmatique. C'est parce que seule l'affirmation de l'égalité produit de l'égalité qu'il faut postuler l'égalité. [...] Il s'agit dès lors pour Rancière de montrer que l'affirmation de l'égalité produit des effets, que la pratique guidée par le postulat de l'égalité permet sa réalisation. Ce n'est qu'en supposant la réalité qu'on peut la rendre réelle, dit Rancière.<sup>37</sup>

La politique, qui est synonyme pour Rancière d'émancipation, advient quand émerge la réalisation manifeste de cette égalité d'abord revendiquée abstraitement dans le langage. Elle est « la pratique de démonstration de l'égalité, qui vient précisément troubler l'ordre et brouiller les classements étatiques et sociaux<sup>38</sup> ». Il y a donc mésentente sur ce que l'on entend habituellement par *politique* : en effet, on appelle à tort politique « l'ensemble des processus par lesquels s'opèrent l'agrégation et le consentement des collectivités, l'organisation des pouvoirs, la distribution des places et des fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution.<sup>39</sup> » Comme le rappelle Rancière,

Ce qu'on met communément au compte de l'histoire politique ou de la science du politique relève en effet le plus souvent d'autres machineries qui tiennent à l'exercice de la majesté, au vicariat de la divinité, au commandement des armées ou à la gestion des intérêts. Il n'y a de la politique que lorsque ces machineries sont

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 58. Je souligne.

<sup>37</sup> Charlotte Nordmann, *op. cit.*, p. 158-160.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>39</sup> Jacques Rancière. *La mésentente*, *op. cit.*, p. 51.

interrompues par l'effet d'une présupposition qui leur est tout à fait étrangère et sans laquelle pourtant, en dernière instance, aucune d'elle ne pourrait fonctionner : la présupposition de l'égalité de n'importe qui avec n'importe qui, soit en définitive, l'effectivité paradoxale de la pure contingence de tout ordre.<sup>40</sup>

Rancière propose plutôt d'employer le terme « police » pour désigner cet ensemble de processus, nommant « basse police » ce qui est habituellement évoqué sous le vocable de « police ». C'est à l'opposé de ces formes figées d'ordonnancement du partage du sensible que se manifeste la *politique* :

L'activité politique est celle qui déplace un corps du lieu qui lui était assigné ou change la destination d'un lieu : elle fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu, fait entendre un discours là où seul le bruit avait son lieu, fait entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit. [...] Spectaculaire ou non, l'activité politique est toujours un mode de manifestation qui défait les partages sensibles de l'ordre policier par la mise en acte d'une présupposition qui lui est par principe hétérogène, celle d'une part des sans-parts, laquelle manifeste elle-même, en dernière instance, la pure contingence de l'ordre, l'égalité de n'importe quel être parlant.<sup>41</sup>

Nordmann rappelle que si l'on insiste sur la dimension performative de la « déclaration d'égalité », il faut percevoir l'incarnation langagière de l'action politique telle que Rancière la revendique :

L'action politique – qui est toujours en un sens une « adresse », une parole adressée à un autre, même si cet autre refuse de l'entendre, ou plutôt ne peut la reconnaître comme un discours articulé – constitue une « reconfiguration du sensible » en cela qu'elle fait *apparaître* l'égalité de tous les êtres parlants, qui est déniée, masquée, de façon structurelle par l'ordre hiérarchique de la société. Elle fait apparaître l'égalité en faisant entendre la voix de ceux dont on supposait qu'ils n'avaient pas de voix, qu'ils n'étaient que des corps. Elle rend ainsi pensable l'impensable, en le réalisant. C'est cela qui se joue dans la prise de parole transgressive de ceux qui n'ont pas de titres à parler : faire apparaître quelque chose qui ne pouvait apparaître, faire entendre une parole là où l'on n'entendait que grognement, gémissement, plainte inarticulée.<sup>42</sup>

Pour que se constitue un sujet politique « producteur d'hétérodoxie<sup>43</sup> », des processus de *subjectivation* doivent être mis en place. Ils « dissolvent ainsi l'évidence qui faisait correspondre à un nom une catégorie de personnes bien

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>42</sup> Charlotte Nordmann, *op. cit.*, p. 173-174.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 220.

définie, pour faire de ce nom le nom de ceux qui n'ont pas de nom.<sup>44</sup>» La subjectivation produit donc aussi de l'hétéronomie, donnant un nom à des sujets que l'ordonnement policier aurait préféré laisser dans le silence de l'anonymat. Cela étant,

La politique est affaire de sujets, ou plutôt de mode de subjectivation. Par subjectivation, on entendra la production d'une série d'actes d'une instance et d'une capacité d'énonciation qui n'étaient pas identifiables dans un champ d'expérience donné, dont l'identification va de pair avec la reconfiguration du champ de l'expérience.<sup>45</sup>

Sachant que « la subjectivation politique produit un multiple qui n'était pas donné dans la constitution policière de la communauté, un multiple dont le compte se pose comme contradictoire avec la logique policière<sup>46</sup> », peut-on postuler que la littérature produit elle aussi des subjectivations politiques, donnant ainsi virtuellement la parole à ces voix qui s'opposent à l'ordre policier? Si le sujet politique est cet « opérateur qui joint et disjoint les régions, les identités, les fonctions<sup>47</sup> », peut-on imaginer que, devant les identités assignées de la police, les possibles qu'ouvre la littérature, de la construction de mondes imaginaires complexes (sagas romanesques) à la constitution d'une énonciation insituable sémantiquement (poésies modernes), ne suffisent pas à faire de cette littérature une instance qui génère elle aussi des opérateurs donnant lieu à de nouveaux agencements du « faire, de l'être, du dire qui définissent l'organisation sensible de la communauté<sup>48</sup> »? Pour répondre à cette question de la place de la littérature dans la théorie de Rancière, il faut partir du point faible de cette dernière, c'est-à-dire sa propension à définir des notions dans une zone franche théorique qui a parfois l'air d'une aporie : « L'ahistoricité du discours de Rancière est tout à fait paradoxale, puisqu'il ne cesse de s'appuyer sur des exemples tirés de recherches

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>45</sup> Jacques Rancière. *La méfiance*, op. cit., p. 59.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>48</sup> *Ibid.*

historiques.<sup>49</sup> » Les questions posées par Nordmann resituent la théorie de Rancière dans le contexte de son émergence et tentent de réfléchir à ses postulats dans le contexte qui est le nôtre :

Les transformations du capitalisme, la critique du paradigme marxiste et l'apparition de nouvelles questions politiques à la fin du XX<sup>e</sup> siècle ont ainsi amené un profond renouvellement des pratiques politiques, qui a notamment fait perdre de sa centralité à la pratique de la grève. Ces changements des modes d'action et de démonstration politiques correspondent au passage d'une configuration du lien entre police et politique à un autre [...].<sup>50</sup>

Avant donc de penser à une homologie entre la littérature et le politique à partir de la théorie de Rancière, il faut être à même de comprendre notre époque, qui présente une mésentente non seulement sur la définition de « politique », mais aussi sur celle de « démocratie » :

Ce que nous appelons démocratie est un fonctionnement étatique et gouvernemental exactement inverse : élus éternels, cumulant ou alternant fonctions municipales, régionales, législatives ou ministérielles et tenant à la population par le lien essentiel de la représentation des intérêts locaux; gouvernements qui font eux-mêmes les lois; représentants du peuple issus d'une école d'administration; ministres ou collaborateurs de ministres recasés dans des entreprises publiques ou semi-publiques; partis financés par la fraude sur les marchés publics; hommes d'affaires investissant des sommes colossales dans la recherche d'un mandat électoral; patrons d'entreprises médiatiques privées s'emparant à travers leurs fonctions publiques de l'empire des médias public. En bref : l'accaparement de la chose publique par une solide alliance de l'oligarchie étatique et de l'oligarchie économique.<sup>51</sup>

Le diagnostic de Rancière est sans appel :

Nous ne vivons pas dans des démocraties. Nous ne vivons pas non plus dans des camps, comme l'assurent certains auteurs qui nous voient tous soumis à la loi d'exception du gouvernement biopolitique. Nous vivons dans des États de droits oligarchiques, c'est-à-dire dans des États où le pouvoir de l'oligarchie est limité par la double reconnaissance de la souveraineté populaire et des libertés individuelles.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Charlotte Nordmann, *op. cit.*, p. 180.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>51</sup> Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>52</sup> *Ibid.*



Suivant cette radicale constatation, il n'est pas étonnant que Rancière se scandalise, non pas du nombre d'abstentionnistes aux scrutins, mais plutôt du nombre élevé d'électeurs acceptant malgré tout de jouer le jeu de cette démocratie apparente :

Il n'est pas vrai que l'on assiste à une irrésistible progression de l'abstention. Il y aurait plutôt lieu de voir l'indice d'une admirable constance civique dans le nombre élevé d'électeurs qui persistent à se mobiliser pour choisir entre les représentants équivalents d'une oligarchie d'État qui a étalé autant de preuves de sa médiocrité, quand ce n'est pas de sa corruption.<sup>53</sup>

Sachant qu'« un mouvement politique est toujours un mouvement qui brouille la distribution donnée de l'individuel et du collectif et la frontière admise du politique et du social<sup>54</sup> », on comprendra que le grand souhait des oligarques est de « gouverner sans peuple, c'est-à-dire sans division du peuple », en somme : de « gouverner sans politique<sup>55</sup> ». C'est ainsi que tout activisme politique est taxé d'obsolescence et que

toute politique oubliée. le mot de démocratie devient à la fois l'euphémisme désignant un système de domination qu'on ne veut plus appeler par son nom et le nom du sujet diabolique qui vient à la place de ce nom effacé : un sujet composite où l'individu qui subit ce système de domination et celui qui le dénonce sont amalgamés.<sup>56</sup>

Pointer ce déplacement idéologique des notions de politique et de démocratie ne suffit pas :

La confusion n'est pas seulement un usage illégitime de mots qu'il suffirait de rectifier. Si les mots servent à brouiller les choses, c'est parce que *la bataille sur les mots est indissociable de la bataille sur les choses*. Le mot de démocratie n'a pas été forgé par quelque savant soucieux de distinguer par des critères objectifs les formes de gouvernements et les types de sociétés. Il a été au contraire inventé comme terme d'*indistinction*, pour affirmer que le pouvoir d'une assemblée d'hommes égaux ne pouvait être que la confusion d'une tourbe informe et crierde, qu'il était l'équivalent dans l'ordre social de ce qu'est le chaos dans l'ordre de la nature. Entendre ce que démocratie veut dire, c'est entendre la bataille qui se joue dans ce mot : non pas

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 83-84.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 97.

simplement les tonalités de colère ou de mépris dont on peut l'affecter, mais, plus profondément, les glissements et retournements de sens qu'il autorise ou que l'on peut s'autoriser à son égard.<sup>57</sup>

Rancière agence ainsi les deux notions clés à sa pensée dans les dernières lignes de *La haine de la démocratie* : « La démocratie est d'abord cette condition paradoxale de la politique, ce point où toute légitimité se confronte à son absence de légitimité dernière, à la contingence égalitaire qui soutient la contingence inégalitaire elle-même.<sup>58</sup> » Cette idée d'indifférenciation démocratique développée par Rancière trouve son pendant littéraire dans l'indifférenciation littéraire qui s'érige « sur la ruine des belles-lettres et de leurs canons qui liaient un certain mode de représentation<sup>59</sup> ». La littérature, telle qu'elle se met à exister au XIX<sup>e</sup> siècle, défait « l'harmonie des occupations, des manières d'être et des régimes de parole<sup>60</sup> ». Mais pour faire entendre cette dissonance dans les configurations policières, elle doit s'affranchir de la tutelle de tout ordre normatif, s'autonomiser en quelque sorte, pour emprunter un verbe cher à Bourdieu. Rancière laisse entrevoir ce processus d'affranchissement dans un court texte présenté sous forme d'entretiens et qui résume sa pensée sur les actes esthétiques. Paru en l'an 2000 en réponse aux nombreuses interrogations soulevées par *La méfiance*, *Le partage du sensible* donne une historisation des pratiques artistiques qui vise à « désarter la pauvre dramaturgie de la fin et du retour<sup>61</sup> », dont le modèle avant-gardiste exprime peut-être le mieux les apories. Pour parvenir à cette historisation, Rancière divise l'art en trois régimes. En premier lieu, on retrouve le *régime éthique des images*, caractérisé par la fameuse polémique platonicienne au sujet des simulacres et de la mimesis : ce questionnement au sujet de la valeur et de la vérité de la représentation empêche l'art de s'individualiser. En deuxième lieu, on retrouve le *régime poétique ou représentatif des arts*, qui accorde à la normativité une place essentielle, œuvrant à définir les manières de faire. En dernier lieu,

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 101-102. Je souligne.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>59</sup> Jacques Rancière. *Politique de la littérature*, Paris. Galilée. 2007, p. 26.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 11.

Rancière propose d'appeler *régime esthétique des arts* ce moment où l'art développe son mode d'être spécifique, bien que ce régime soit habité par « la puissance d'une pensée devenue étrangère à elle-même ». Selon lui, le régime esthétique des arts est « le vrai nom de ce que désigne l'appellation confuse de modernité<sup>62</sup> ». Cette notion est selon lui le sujet d'« historisation simpliste », marquée par la dichotomie entre *ancien* et *nouveau*. Le régime esthétique des arts ne cherche pas à rompre avec le passé, mais bien à en offrir une relecture et une réinterprétation : « Le régime esthétique des arts n'oppose pas l'ancien et le moderne. Il oppose plus profondément deux régimes d'historicités. [...] Dans le régime esthétique des arts, le futur de l'art, son écart avec le présent du non-art, ne cesse de remettre en scène le passé<sup>63</sup> ». Ce que l'on désigne sous le nom de modernité et qu'on a coutume d'aborder sur le mode de la rupture ou de la téléologie serait plutôt chez Rancière ce « régime nouveau du rapport à l'ancien<sup>64</sup> » voué à « l'invention de formes nouvelles sur la base d'une idée de ce que l'art a été, aurait été.<sup>65</sup> » Ce régime donne à voir une temporalité qui est celle « d'une coprésence de temporalités hétérogènes ». Cette analyse oblige à utiliser avec beaucoup de parcimonie les notions de modernité et d'avant-garde. Suivant ce raisonnement, l'effritement de l'avant-garde serait donc attribuable à la déroute d'un « paradigme moderniste simpliste<sup>66</sup> » fait de téléologies radicales, de ruptures stériles et démagogiques. Comprenant désormais ce que Rancière entend par *politique* et *démocratie*, sachant que le *régime esthétique des arts* est celui qui permet à l'art d'expérimenter les possibles de son mode d'être spécifique sans avoir à évincer l'histoire des formes, et donne ainsi à voir de nouveaux agencements du partage du sensible, entendu comme « configurations de l'expérience, qui font exister des modes nouveaux du sentir et induisent des

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 38.

formes nouvelles de la subjectivité politique<sup>67</sup>», nous pouvons maintenant réfléchir à l'épineuse question de la politique de la littérature.

On sait que ce sujet est semé de chausse-trappes... Inutile de passer par la question de l'engagement<sup>68</sup> pour voir à quel point il nécessite de considérer constamment plusieurs apories et paradoxes. Pour tout dire, il s'agit d'un problème insoluble. La voie qu'emprunte Rancière pour l'aborder convoque évidemment son appareil théorique. Le philosophe donne à lire cette question dans la perspective de l'égalité. C'est ainsi qu'il débute son plus récent essai :

L'expression « politique de la littérature » implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. Elle suppose qu'il n'y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou se consacrer plutôt à la pureté de leur art, mais que cette pureté même a à voir avec la politique. Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire.<sup>69</sup>

Rancière se débarrasse donc des embûches propres à cette question, expliquant que c'est dans la spécificité même que la littérature revendique dans le régime esthétique des arts qu'advient la politique. Parce qu'il s'éloigne d'un utilitarisme/volontarisme de type sartrien, il peut convoquer Flaubert pour développer son argument :

Ce qui fait la texture de l'œuvre, c'est le style, qui est « une manière absolue de voir les choses ». Les critiques de l'âge de Sartre ont voulu identifier cette « absolutisation du style » à un esthétisme aristocratique. Mais les contemporains de Flaubert ne se trompaient pas à cet « absolu » : il ne voulait pas dire élévation sublime mais dissolution de tout ordre. L'absoluité du style, c'était d'abord la ruine de toutes les hiérarchies qui avaient gouverné l'invention des sujets, la composition des actions et la convenance des expressions. Dans les déclarations mêmes de l'art pour l'art, il fallait lire la formule d'un égalitarisme radical. Cette formule ne renversait pas seulement les règles des arts poétiques mais tout un ordre du monde, tout un système de rapports entre les manières d'être, des manières de faire et des

---

<sup>67</sup> Jacques Rancière. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris. La Fabrique. 2000. p. 7.

<sup>68</sup> J'ai abordé cette question dans le cadre de mon mémoire de maîtrise, intitulé « Travail politique du poète. L'engagement dans la poésie française contemporaine ». Montréal, Université du Québec à Montréal. 2005.

<sup>69</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, op. cit., p. 11.

manières de dire. L'absolutisation du style était la formule littéraire du principe démocratique d'égalité.<sup>70</sup>

Rancière convoque à nouveau cette notion d'égalité, montrant qu'elle peut faire advenir la politique, cette denrée rare qui oblige parfois les dominants à admettre que l'aspect prétendument naturel de leur domination n'est qu'idéologie. La littérature – entendue comme régime d'écriture dont la spécificité consiste à faire de l'écrivain, comme du lecteur d'ailleurs, non plus un être privilégié, choisi, mais bien un être qui peut être « n'importe qui » – travaille dans et depuis cette égalité :

La littérarité qui a rendu possible la littérature comme forme nouvelle de l'art de la parole n'est aucune propriété spécifique au langage littéraire. Au contraire, elle est la radicale démocratie de la lettre dont chacun peut s'emparer. L'égalité des sujets et des formes d'expression qui définit la nouveauté littéraire se trouve liée à la capacité d'appropriation du lecteur quelconque. La littérarité démocratique est la condition de la spécificité littéraire.<sup>71</sup>

Si la pensée politique de Rancière s'articule autour de l'idée d'un compte erroné des parts du bien commun, il ne s'agit pas du seul mécompte : le philosophe croit fermement que « la démocratie est d'abord l'invention de mots par lesquels ceux qui ne comptent pas se font compter<sup>72</sup> ». Citant l'exemple de Blanqui qui emploie le terme « prolétaire » pour indiquer au procureur sa profession, Rancière parle de ces mots qui configurent des « corps fictionnels excédant tout compte ordonné des corps sociaux, de leurs place et fonctions<sup>73</sup> ». C'est sur le terrain de ce mécompte que se fonde la méésentente politique. La politique de la littérature prend forme exactement au même endroit, dans le déploiement de ces corps surnuméraires qui, tout comme ceux qui déstabilisent la « totalité organique » de la communauté politique, mettent à mal l'harmonie d'un paradigme esthétique revendiquant un ordonnancement stabilisé et normatif de ses formes :

il ne doit pas y avoir, dans la communauté, de noms-de-corps qui circulent en surplus des corps réels, pas de noms flottants et surnuméraires, susceptibles de

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>73</sup> *Ibid.*

constituer des fictions nouvelles, divisant le tout, défaisant sa forme et sa fonctionnalité. Et il ne doit pas y avoir, dans le poème, de corps surnuméraires par rapport à ce que nécessite l'agencement des significations, pas d'états de corps non reliés par un rapport d'expressivité défini à un état de significations.<sup>74</sup>

Quand Rancière dit « il ne doit pas », c'est bien sûr du point de vue de la police : ces formations de corps (presque au sens militaire) dans la cité, ces créations d'altérités fictionnelles ébranlent le partage policier du sensible. Toutefois, la méésentente politique s'exprime dans la littérature par ce que Rancière nomme le « malentendu littéraire », qui vise, tout comme la méésentente, à inquiéter puis possiblement à reconfigurer un « paradigme consensuel de proportion entre les mots et les choses » :

La méésentente invente des noms, des énonciations, argumentations et démonstrations qui instituent des collectifs nouveaux où n'importe qui peut se faire compter au compte des in comptés. Le malentendu travaille le rapport et le compte d'un autre côté, en suspendant les formes d'individualité par lesquelles *la logique consensuelle noue les corps aux significations*. La politique travaille le tout, la littérature travaille les unités. Sa forme propre de dissensualité consiste à créer des formes d'individualité nouvelles qui défont les correspondances établies entre états de corps et significations, des « feuilles » qui cachent l'arbre au regard du propriétaire.<sup>75</sup>

Par son travail sur les signes, la littérature dynamise les significations coagulées par l'ordonnancement policier (et policé) du sensible. Malgré l'analogie évidente entre le travail de la politique sur la police et celui de la littérature sur les représentations consensuelles, analogie que l'on pourrait résumer à cette nécessité de donner à voir d'autres agencements, Rancière distingue une « divergence des voix » entre la *méésentente politique* et le *malentendu littéraire*, donnant du coup à lire la véritable forme que prend la politique de la littérature :

Le dissensus littéraire travaille sur les changements d'échelle et de nature des individualités, sur la déconstruction des rapports entre états de choses et significations. Par là, il se différencie du travail de subjectivation politique qui configure avec des mots des collectifs nouveaux. Le dissensus politique s'opère sous la forme de processus de subjectivation qui identifient la déclaration de collectif des anonymes, d'un *nous*, à la reconfiguration du champ des objets et des acteurs

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 52. Je souligne.

politiques. La littérature va en sens inverse de cette organisation du champ perceptif autour du sujet d'énonciation. Elle défait les sujets d'énonciation dans le tissu des percepts et affects de la vie anonyme. Le « malentendu littéraire » tend alors à opposer à la scène de parole propre à la mésentente politique une autre scène, d'autres rapports entre significations et états de choses qui viennent invalider les repères de la subjectivation politique. Il lui oppose une double scène de la parole muette : d'un côté, la scène des choses qui disent le monde commun mieux que les énoncés politiques, qui parlent mieux que les orateurs, pour peu seulement qu'on déroule les hiéroglyphes de l'histoire commune qu'elles portent sur leur corps; de l'autre, la scène des choses muettes qui sont là sans raison, sans signification, et entraînent les consciences dans leur aphasie et leur apathie, le monde des micro-individualités moins qu'humaines qui imposent une autre échelle de grandeur que celle des sujets politiques. Il instaure ainsi une scène de la sur-signification et une scène de la sous-signification. L'écart entre les deux rend douteux que la littérature puisse fournir ce que certains lui demandent comme gage de sa bonne volonté : l'élaboration d'une expérience sensible du monde qui serve à configurer un monde commun polémique du jugement et de l'action politiques. Le malentendu littéraire tend ainsi à s'écarter du service de la mésentente politique. Il a sa politique, ou plutôt sa méta-politique propre. D'un côté, la littérature lit les signes écrits sur les corps, de l'autre, elle délie les corps de significations qu'on veut leur faire endosser.<sup>76</sup>

Là se situe la nature véritable du malentendu : la littérature n'interfère pas avec la police de manière effective, elle crée des scènes fictives d'interpellation du politique sans que celui-ci soit forcé de répondre. Voilà pourquoi le tout se fait dans un décalage propre à ce type de médiation : soit la littérature dépasse le politique (dans cette « sur-signification » qui la fait « mieux parler que les orateurs »), soit elle l'évite (en se consacrant non pas à des sujets politiques mais à des sujets « moins qu'humains »). Poser la question du travail politique de la littérature suppose ainsi une réponse que la littérature ne donne jamais. C'est ce pas de côté, cette forme de rendez-vous manqué qui lui donne la possibilité de mettre en place d'autres partages du sensible, « résist[ant], par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine<sup>77</sup>», comme le disait, faut-il le rappeler, Adorno, le grand philosophe de l'autonomie esthétique.

La pensée de Rancière, parce qu'elle travaille l'invention, la construction dont je parlais en début de chapitre, est des plus stimulantes :

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 54-55. Je souligne.

<sup>77</sup> Theodor Adorno. *Notes sur la littérature*, Paris. Flammarion, 1984 [1958], p. 289.

Il faut reconnaître au discours de Rancière une force réelle, qui tient à sa dimension performative : en affirmant la puissance de penser de chacun, il nous entraîne dans le mouvement auquel il participe, suscitant le désir de penser et de parler, et créant la confiance qu'il nous enjoint de manifester.<sup>78</sup>

Pourtant, cette pensée enthousiaste n'est pas exempte de limites et de contradictions :

Rancière en revient toujours à l'opposition fondatrice de la police et de la politique, au prix du déni violent des entremêlements du réel, au risque de n'entendre que du bruit dans telle parole politique à ses yeux insuffisamment explicite. Comme Bourdieu, il a élaboré des catégories très fortes et d'application très large, mais on a le sentiment qu'une fois le système mis en place, il ne se laisse plus modifier par *la rencontre de nouveaux objets, par la survenue de nouveaux événements*. C'est sans doute ce caractère figé qui explique qu'il soit parfois difficile de s'approprier vraiment leur discours, c'est-à-dire de ne pas simplement le répéter mot pour mot, mais de *le faire sien en laissant son expérience propre y introduire des modifications*.<sup>79</sup>

Au terme de notre analyse, les paroles de Nordmann ont une résonance particulière. Disons seulement pour la paraphraser que pour faire nôtre la notion d'avant-garde, pour nous approprier les pensées de Bourdieu et de Rancière, nous devons les confronter à de nouveaux objets émergeant eux-mêmes d'une époque donnant lieu à des événements inédits. De la transformation d'un capitalisme industriel en économie virtuelle, de la prétendue « mort des idéologies » à leur retour informulé sous la forme de massacres à l'échelle de la planète, on peut effectivement affirmer que « l'apparition de nouvelles questions politiques à la fin du XX<sup>e</sup> siècle a [...] amené un profond renouvellement des pratiques politiques ». Il s'agira maintenant de voir comment elles s'incarnent dans les textes d'écrivains contemporains.

---

<sup>78</sup> Charlotte Nordmann, *op. cit.*, p. 194. Je souligne.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 207.



## CHAPITRE 4

### LA RÉVOLUTION *POÉTIQUE* D'OLIVIER CADOT

*La solitude, c'était ça aussi. Une sorte  
d'écriture. Et lire c'était écrire.*

Marguerite Duras

#### 4.1 UN BREF APERÇU DE LA RÉCEPTION

Parmi la production poétique française des vingt dernières années, peu de livres peuvent se targuer d'être parvenus 1) à voir leur publication qualifiée d'évènement; 2) à susciter un enthousiasme dépassant les obédiences habituelles du champ; 3) à produire des effets qui se font encore ressentir aujourd'hui. C'est pourtant ce que *L'art poétique*<sup>1</sup> d'Olivier Cadot a réussi à faire. Œuvre désinvolte, elle est tombée à point dans un milieu littéraire se morfondant dans ce qui fut surnommé à l'époque la « crise de la poésie », crise qui au reste apparaît avec le recul comme la conséquence d'une absence de grilles d'ordonnement des pratiques subséquente à la liquidation des pôles de l'avant-garde. Cette crise de l'ordonnement institutionnel et générique des pratiques, l'œuvre d'Olivier Cadot travaille à l'aggraver, et ce, dès son apparition : la réception de ce premier livre obtient instantanément l'appui marqué de plusieurs figures aux positions esthétiques et idéologiques éloignées. Il ne va pas de soi, en effet, d'intéresser du même coup Emmanuel Hocquard, Christian Prigent et Bernard Heidsieck. *L'art poétique*, que le hasard dépose justement sur la table de ce dernier alors qu'il évalue

---

<sup>1</sup> Florine Leplâtre signale en termes amusant l'étrangeté du titre : « Le titre est *L'art poétique*, premier mot en romains et deuxième en italiques – cette première bizarrerie typographique rend ce titre difficile à citer. D'ailleurs, tout le monde s'y perd : qui oublie l'apostrophe finale, qui l'accent sur le e, sans oublier ceux qui ajoutent une majuscule à *art* et oublient les italiques à *poétique* ». Florine Leplâtre, « Du modèle Stein au mythe Gertrude, Olivier Cadot lecteur de Gertrude Stein », mémoire de Master 1 sous la direction de Tiphaine Samoyault, Paris, Université Paris 8, septembre 2006, p. 13.

les dossiers au Conseil national des lettres<sup>2</sup>, étonne le poète sonore, qui en parle comme d'une « mine d'invention<sup>3</sup> », s'empressant d'ailleurs d'inviter Cadiot à lire au festival Polyphonix<sup>4</sup>. Hocquard, à qui la section de *L'art poétique* intitulée « L'anacoluthie » est dédiée, donne, de son côté, avec un court texte nommé « bla-bla-bla<sup>5</sup> », une caution en plus d'un véritable discours ad hoc au livre : rapprochant *L'art poétique* du *Testimony* de Reznikoff, il rappelle au passage que Cadiot « libère la langue après qu'elle eut déposé son trop-plein de lyrisme dans les ténèbres grammaticale<sup>6</sup> », sachant que « l'impersonnalité du bruit que fait entendre cette résurgence de langue » donne à voir une véritable « prosopopée de celle-ci ». Pour sa part, Prigent offre une minutieuse analyse<sup>7</sup> qui examine le titre, l'image en couverture, les exergues. Au-delà de ces observations<sup>8</sup>, qui sont encore à ce jour pertinentes et fécondes, il montre que cette « écriture qui ressemble à tout tout en ne ressemblant à rien de ce qui a pu être donné comme poésie<sup>9</sup> » permet à Cadiot de « faire du personnel avec de l'impersonnel », ce qui donne vie à des « saynètes flottantes où on ne sait jamais qui parle<sup>10</sup> ».

<sup>2</sup> Désormais appelé « Conseil national du livre ».

<sup>3</sup> Dans un texte intitulé « Double choc », paru dans un dossier spécial que la revue *Java* consacre à Olivier Cadiot (qui a seulement deux livres à son actif à ce moment-là!), Bernard Heidsieck reproduit ses notes de lecture, dont je cite un extrait : « Il y a dans ce livre – qui offre plusieurs possibilités de lecture – quelque chose de radicalement “autre”, de différent, une mine d'invention. Livre plein, très abouti. Cadiot apporte quelque chose de radicalement autre ». Bernard Heidsieck, « Double choc », *Java*, no 13, Paris, 1995, p. 28.

<sup>4</sup> Au sujet de cet important festival, lire cet ouvrage coédité par Jean-Jacques Lebel et Jacqueline Cahen : *Polyphonix. Laboratoire nomade*, Paris, Centre Pompidou/Leo Scheer, 2002.

<sup>5</sup> Emmanuel Hocquard, *Un privé à Tanger*, Paris, P.O.L., 1987. Une section de *L'art poétique* porte aussi ce titre.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>7</sup> Christian Prigent, « La grammaire d'Olivier Cadiot », in *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991.

<sup>8</sup> Je cite tout de même des extraits de cette analyse, qui se place en amont de mon propre travail : « Tout commence par cette évidence tautologique : pas d'autre sujet, pour un livre de poésie, que la poésie. [...] Le sujet du livre, c'est : comment faire de la poésie. comment faire pour que la poésie. tout simplement, soit. Tout se complique cependant du fait que le titre, s'il est ostensiblement simple et classique, est aussi parodique. [...] Imposant l'article défini, Cadiot généralise l'intitulé, comme s'il s'agissait de proposer en soi l'art (omnivalent et totalitaire) de faire de la poésie – ce qui, dans un temps où la nature même de la poésie, sa définition, ses techniques et ses fonctions sont plus que jamais en question, ne manque pas d'être quelque peu provocant. [...] Tout se fissure ensuite du fait que Cadiot n'écrit pas poétique mais poétique' [...]. L'ironique italique est l'indice de la suspicion jetée sur le poétique et sur son acceptation non critique par tous ceux qui, justement, croient pouvoir faire de la poésie sans poser la question-de-la-poésie ». *Ibid.*, p. 240-241. Je souligne.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 245.

Il n'y a pas que les prédécesseurs de Cadiot qui démontrent de l'enthousiasme pour son premier livre : les écrivains de sa génération ne tarissent pas d'éloges à son égard. Si la publication de *L'art poétique* n'est pas en lien avec la fondation, l'année suivante, de la revue *Java*, il est clair que le « geste<sup>11</sup> » de Cadiot servira les poètes qui font leur entrée dans le champ littéraire. L'éditorial de Jacques Sivan, au titre évocateur (« Édito/Cadiot »), est symptomatique de cette inclination. Dans les premières pages de la dixième livraison de la revue *Java*, le cofondateur de la revue profite de la sortie de *Futur, ancien, fugitif* pour associer la destinée et le propos de *L'art poétique* à ceux de *Java* :

L'espace radicalement nouveau que son écriture [celle de Cadiot] suscite et pour lequel *Java* ne cesse d'œuvrer, n'a pas pour but de distordre, d'ironiser, d'excéder, de combattre la langue dite académique. Le projet de Cadiot consiste simplement à laisser fonctionner cette langue normalisée autant que normalisatrice jusqu'à ce qu'un dysfonctionnement, une distorsion l'amène d'elle-même à s'excéder, s'ironiser et, au travers de son effritement, à perpétuellement se régénérer.

[...]

Heureuse naïveté plutôt qu'ironie d'une langue, que certains ont cru être de bois, mais qui, parce qu'elle est toujours en instance de mort, a cette délicatesse, cette excessive sensibilité, lui procurant une énorme et vivifiante capacité de renouvellement, faisant fi de tous les académismes qu'ils soient de droite, de gauche, avant-gardistes ou classiques<sup>12</sup>.

Très loin d'être un manifeste, *L'art poétique*, par la nature de son projet, articule en quelque sorte l'enjeu principal des œuvres d'une nouvelle génération d'écrivains : la nécessité de renouveler, de vivifier les formes littéraires tout en faisant l'inventaire de l'héritage avant-gardiste. Poursuivre l'invention dans la connaissance de ce qui précède, dans le soupçon que cette connaissance prescrit, sans pour autant se méfier du plaisir inhérent à l'écriture.

La proposition de Cadiot ne suscite pas seulement l'intérêt des écrivains. Rappelons une phrase de Bourdieu citée au chapitre précédent : pour le

---

<sup>11</sup> Ou encore *la geste*. tant il y a un petit quelque chose d'épique ou de picaresque dans cette œuvre de Cadiot. Cette tendance, on le verra, s'exprime encore davantage dans la trilogie qu'il consacre au personnage de Robinson.

<sup>12</sup> Jacques Sivan. « Édito/Cadiot », *Java*, no 10. Paris. 1993.

sociologue, le travail de Cadiot est un exemple contemporain d'autonomie. Bourdieu repère ainsi la propension de cette œuvre à « faire date » en ouvrant un nouvel espace dans le champ littéraire, inquiétant sérieusement du coup les règles le configurant. Anna Boschetti développe cette intuition de Bourdieu et décrit en ces termes la trajectoire de Cadiot :

Le parcours d'Olivier Cadiot présente tous les traits que l'histoire littéraire nous a habitués à reconnaître comme caractéristiques du pôle restreint, tourné vers la production expérimentale. [...] [Cadiot] publie très peu, dans des revues considérées comme les hauts lieux de l'avant-garde poétique, telles que *Java*, *Banana Split*, *Action poétique*. À partir de 1988, il publie tous ses livres chez POL, un éditeur qui fait une place importante à la recherche. Sa collaboration avec des plasticiens, des musiciens et des metteurs en scène l'a aidé à accéder à une notoriété tout à fait exceptionnelle pour une œuvre exigeante comme la sienne, et lui permet de gagner sa vie sans renoncer à la plus totale indépendance de son métier d'écrivain. Il doit à ces expériences plusieurs suggestions techniques qu'il a en partie cherché à transposer dans son écriture.<sup>13</sup>

Boschetti comprend le sérieux de l'œuvre et ne laisse pas l'importance du travail formel oblitérer les autres enjeux de celle-ci :

En examinant dans l'ordre de la publication, les principaux volumes parus chez POL, on peut montrer que ces ouvrages ne se bornent pas à mettre au point des dispositifs formels, mais constituent autant de manières de poser la question du rapport de la littérature au réel. On peut y déceler, transposé, le point de vue de leur auteur sur le monde social, sur la position de l'écrivain et sur le rôle de la littérature.<sup>14</sup>

Évoquant plus spécifiquement le premier ouvrage de Cadiot, Boschetti déploie encore une fois son commentaire dans la nuance :

Cadiot invite explicitement à ne pas réduire *L'art poétique* à une opération de dérision ou de dénonciation de stéréotypes. Il prétend remotiver, resémantiser la langue commune, la langue morte du code. Ces énoncés anonymes sont à ses yeux une sorte d'« autobiographie de tout le monde », émouvante et drôle. En réalité, comme les ready-made, ce livre ne peut prendre un sens que pour un lecteur complice, disposé à réactiver les connotations que sa compétence linguistique et son expérience lui

---

<sup>13</sup> Anne Boschetti, « Le formalisme réaliste d'Olivier Cadiot : une réponse à la question des possibles et du rôle de la recherche littéraire aujourd'hui », in Eveline Pinto (dir. publ.), *L'écrivain, le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 239.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 240.

permettent d'associer à ces matériaux. C'est ainsi que cet usage de la langue, qui se proclame « littéral », car il prétend ne pas avoir de référents, et a l'allure d'un pur jeu formel, peut parvenir à produire un « effet de réel ». [...] Cadiot fait ses débuts par un livre où il écrit sans écrire, ce qui est une manière de prendre ses distances par rapport à toutes les positions de l'espace social et de l'espace littéraire.<sup>15</sup>

Elle cache mal son enthousiasme pour l'œuvre et le discours de Cadiot, qui témoignent, selon elle,

d'une rigueur et d'une lucidité exceptionnelles : dès ses débuts, il s'est orienté avec beaucoup d'assurance et de cohérence dans l'espace encombré, menacé et, à première vue, confus qu'est aujourd'hui le champ littéraire français. Par ses livres, il a pris en compte la totalité des problèmes et des positions que cet espace enfermait, en réussissant à intégrer les acquis les plus importants et à les dépasser. Car, et c'est ce qui frappe le plus, Cadiot n'a jamais cédé au pessimisme apocalyptique et souffrant de ceux pour qui la littérature n'est plus aujourd'hui qu'un champ de ruines, mais a montré, dès l'abord, une attitude confiante et conquérante [...].<sup>16</sup>

Les lectures enthousiastes de Hocquard, de Prigent et plus tard de Boschetti contribuent à donner une légitimité au travail de Cadiot, en plus de poser les bases des lectures subséquentes de *L'art poétique*. Pourtant, le discours sur cette première œuvre se réduit trop souvent à un commentaire sur la seule technique de son geste, probablement parce que, devant une telle résistance à l'analyse, l'explication techniciste est la plus rassurante.

#### 4.2 RÉSISTANCE À L'ANALYSE

On ne peut entreprendre une analyse de *L'art poétique* sans évoquer les limites d'une telle entreprise. Comment parler d'un livre dont l'auteur « écrit sans écrire », pour reprendre l'expression d'Anna Boschetti? La nature du projet de Cadiot rend pour le moins fallacieuse toute ambition herméneutique qui chercherait à extraire un sens univoque aux compositions de l'écrivain. Comment s'y prendre, donc, pour analyser cet ouvrage? Décidément, il semble qu'il faille accepter de jongler avec les paradoxes : car même si l'on tente d'évaluer la distance entre le travail d'Olivier Cadiot et celui des avant-gardes qui l'ont

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 241. Je souligne.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 250.

précédé, c'est au sein même des recherches telquelienues que se trouve la notion théorique qui permet le mieux d'aborder *L'art poétique* d'un point de vue critique. En effet, *Semiotike*, de Julia Kristeva, bien que baignant dans une « euphorie néologique » et une « abstraction théorique<sup>17</sup> » qui rendent sa lecture plutôt aride, fait apparaître dans le champ français la célèbre notion d'intertextualité. Rarement la définition canonique de Kristeva aura-t-elle trouvé plus belle illustration : *L'art poétique* est effectivement un « texte construit comme une mosaïque de citations », à la fois « absorption » et « transformation d'un autre texte<sup>18</sup> ». À ce sujet, l'auteur, dans un film intitulé *L'atelier d'écriture d'Olivier Cadiot*, s'éloigne de l'injonction rimbaldienne qui appelle à « inventer des langues », s'approchant du coup d'une vision plus intertextuelle de l'écriture : « Il y a du culturel partout. Je ne suis pas dans l'illusion de trouver une langue inédite, dégagée de son poids d'histoire. Au contraire, ce qui m'intéresse, c'est la datation ». Rien d'étonnant, dans ce cas, à ce que le livre soit lui-même basé sur une procédé aussi « daté » que le *cut-up*. Même si Cadiot admet avoir utilisé cette technique innocemment, cet usage candide rajoute de la force à son geste, amenant l'auteur à réinventer la roue et non pas à la « détourner ». Du coup, notre analyse peut prendre ses distances vis-à-vis non seulement des lectures strictement technicistes, mais aussi des interprétations trop « postmodernistes », qui peuvent niveler les enjeux en donnant trop de place au caractère ironique du livre. Cela étant dit, on ne peut se débarrasser si simplement de la question de l'esthétique postmoderne. À cet égard, cette citation de Tiphaine Samoyault est révélatrice :

Dans une perspective classique, le passé livresque fonde le présent poétique. Dans l'esthétique postmoderne, il semble que ce passé livresque n'ait plus de fonction fondatrice, ne constitue plus un socle sur lequel reposer la création future. Le livre est présent, ici et maintenant, sous l'aspect plus ludique de la pluralité pure, mais il ne fonde rien; il n'est plus que matériau épars, éclats, débris, fragments. C'est ainsi que le postmodernisme traite le passé comme désordre et exploite la bibliothèque comme pluralité. Le mot d'ordre de ce qu'on appelle la postmodernité réside en effet dans la mise en valeur de la multiplicité, au nom du relativisme des faits et des phénomènes, de la valorisation de textes hétérogènes, visibles autant que lisibles.

<sup>17</sup> Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*. Paris, Armand Colin, 2005, p. 10.

<sup>18</sup> Julia Kristeva, *Semiotike. Recherches pour une sémantique*. Paris, Seuil, coll. « Points », p. 85.

mêlant des matériaux et des éléments de nature différente, transformant les habitudes de lecture et les usages de la narration. Cet usage de l'intertextualité met en crise la propriété littéraire et oblige à penser différemment et le rapport à l'autre et au modèle, et la constitution de soi comme modèle éventuel; il rompt définitivement avec toute idée de transmission.<sup>19</sup>

On voit combien il y a à prendre, combien à laisser. Premièrement, *L'art poétique* ne prétend pas être un « socle », son propos étant si ambigu qu'on voit difficilement comment on pourrait édifier sur lui un quelconque programme. Pourtant, ce livre est reçu comme un véritable événement dans le champ de diffusion restreinte de la poésie contemporaine, les poètes établis aussi bien que les prétendants manifestant leur enthousiasme pour ce livre de Cadiot. Deuxièmement, la propriété littéraire est effectivement mise à mal : Cadiot est l'auteur de ce livre même s'il semble ne pas en avoir écrit une seule phrase. Finalement, il est vrai que la tradition est convoquée chaotiquement, que l'ensemble est hétérogène, qu'il maltraite les anciennes échelles de valeurs (Racine et Corneille sont cités au même titre que des grammaires anonymes, des extraits de journaux, etc.). Force est d'admettre que, d'un point de vue esthétique, cette œuvre de Cadiot est proche des caractéristiques principales du postmodernisme. Idéologiquement, cependant, Cadiot ne tombe pas dans le relativisme ni dans l'ironie qui nivellent les débats sous prétexte que « tout se vaut ». Il insiste d'ailleurs pour dire qu'il ne cherche pas à produire de l'ironie mais de l'« enfance de l'art »<sup>20</sup>. De là aussi la prudence dont il faut faire preuve quand on aborde la technique du *cut-up*. L'intérêt de Cadiot pour celle-ci ne se situe pas du côté de l'histoire des formes ou de sa dimension idéologique. C'est avant tout le geste dans sa dimension performative qui l'attire. Forcément, la méthode a une incidence sur le contenu du travail lui-même : l'auteur n'est plus assis à un bureau à s'arracher de l'esprit les mots qui viennent au gré des pensées, une technique qui donne trop souvent, aux dires de Cadiot, une poésie de « vision, nocturne, illuminé[e] »<sup>21</sup>. Du simple point de vue de la posture, la différence est notable : l'écrivain, debout sur une table, coupe, colle, engage tout son corps dans

<sup>19</sup> Tiphaine Samoyault. *op. cit.*, p. 104.

<sup>20</sup> Pascale Bouhénic. *Atelier 2*. Paris, 2007, 50 minutes.

<sup>21</sup> Pascale Bouhénic. *L'atelier d'écriture d'Olivier Cadiot*, Paris, 1998, 26 minutes.

la démarche. Rien d'étonnant à ce que le résultat de ces opérations soit dynamique, imprévisible, pour tout dire : vivant.

#### 4.3 *L'ART POÉTIQUE* : DESCRIPTION, FONCTIONNEMENT

Si *L'art poétique* n'est pas véritablement un art poétique, ce n'est pas parce qu'Olivier Cadiot s'emploie à se moquer d'un genre naguère visité par Horace et Boileau; c'est plus prosaïquement parce que ce livre ne donne aucune leçon sur l'art du poème : il ne recueille que le résultat de manipulations textuelles dont la teneur n'apparaît qu'en contours, opérations qui n'ont pas la prétention de s'ériger en système, tellement les textes qui composent l'ouvrage se déploient sous de multiples modalités. Et ce n'est pas tant les opérations que Cadiot fait subir à une matière première notamment issue d'innombrables grammaires qui sont en soi novatrices, mais bien le fait qu'elles soient mises en œuvre, non pas dans une optique strictement performative, mais avec l'objectif de produire des voix, de construire, jusqu'à un certain point, des modèles réduits de fictions. Mais comment Cadiot parvient-il justement à faire cela? Avant tout, en manifestant un souci qui relève davantage de celui du plasticien que de celui du poète : chaque page du livre est un tableau, une composition où sont disposés des matériaux, ces phrases majoritairement prélevées de grammaires françaises des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et extraites par un geste, le *cut-up*, à l'historicité indéniable. Le matériau prélevé est ensuite assemblé avec une conscience de la mise en pages, des typographies, du cadre, bref, avec un intérêt énorme pour l'objet livre. L'importance de l'assemblage et de la disposition se sent à chaque page, bien qu'elle apparaisse plus exacerbée dans certaines parties du livre. Une fois assemblés, ces tableaux donnent à lire, à entendre, à voir de véritables saynètes, comme le dit Prigent, saynètes où les phrases prennent vie, s'assemblent en maquettes de récits, en véritables *théâtres d'opérations*. Envisagé de cette manière, *L'art poétique* compte quinze de ces théâtres faits de motifs récurrents (l'amour, la tristesse, la maladie, la météo) et de procédés voisins (phrases trouées, traductions littérales, etc.) même s'ils se déclinent différemment à chaque



fois. Et comme tout metteur en scène qui se respecte, Cadiot dote sa « pièce » d'un entracte, cette huitième partie, « La Dame du Lac », sous-titrée « Intermède », qui reprend les annotations musicales d'un opéra de Pascal Dusapin.

Cette idée d'un « théâtre d'opérations » est thématique en plus d'être conceptuelle : le livre regorge de références au registre classique, Cadiot convoquant ou citant les plus augustes représentants du panthéon littéraire, de Corneille à Hugo en passant par Racine, Ovide, Musset, Homère, Proust, Lafontaine. Mais c'est surtout l'usage de nombreux accessoires, de phrases, de clichés empruntés au théâtre classique, d'apostrophes façon comédie française, ces « vous n'êtes pas gentilhomme, vous n'aurez pas ma fille », « tire ton épée et défends-toi, assassin que tu es » ou « sire chevalier » – qui donnent à un ouvrage si contemporain cette proximité paradoxale et parodique avec le théâtre classique. Cette remarque de Laurent Jenny au sujet du « sens du procès intertextuel » vaut pour l'emploi que Cadiot fait ici de ces phrases : en effet, l'intertextualité « [met] en lumière les syntagmes figés (les “mythologies”) ankylosés dans les phrases, se distanc[e] par rapport à leur banalité en les ouvrant et enfin dégag[e] le signifiant de sa gangue pour le relancer dans un nouveau procès de signification<sup>22</sup> », œuvrant ainsi à « réactiver le sens ». À ce sujet, Cadiot explique en ces termes le travail de vivification accompli par *L'art poétic* :

Avec *L'art poétic* j'ai pris l'affaire au début : ne s'occuper que de la tension « en un vers ou deux, ils parcourent une distance infranchissable entre les choses ». C'est en utilisant des exemples de grammaire que ça été le plus simple. *Loin de la littérature, petits bouts de langue morte, ces exemples étaient de l'énergie pure.*<sup>23</sup>

Cette métaphore de la langue morte rappelle aussi celle de la greffe, souvent utilisée pour parler du *cut-up*. Dans un entretien plus récent, Cadiot explicite davantage sa manière de redonner à ces phrases asséchées leur énergie :

<sup>22</sup> Laurent Jenny. « La stratégie de la forme ». *Poétique*, no 27, Paris, 1976, p. 279.

<sup>23</sup> Olivier Cadiot et Jacques Sivan. « Correspondance », *Java*, no 13, *op. cit.*, p. 61. Je souligne.

Ce que je cherchais dans ce livre, ce qu'il peut y avoir de commun avec Stein, c'est, toutes proportions gardées bien sûr, une envie de manipuler de la langue morte, c'est-à-dire de la langue ultra commune, avec l'idée que plus on agite une langue commune, plus elle devient spécifique, par manipulation génétique, enfin qu'en faisant délirer l'ADN de la langue, on obtient un effet de particularité.<sup>24</sup>

Comme l'explique Florine Leplâtre,

il s'agit pour lui de recréer des « organismes vivants » à partir d'éléments déjà morts, c'est-à-dire passés dans la langue, dans le collectif. Il s'agit d'une certaine façon d'une profession de modestie stylistique – le projet n'est pas de créer des mots ou des syntagmes neufs, mais de recycler les morts.<sup>25</sup>

Le projet de Cadiot est donc non seulement, comme le mentionnait Jenny, un travail de « réactivation du sens » qui passe par l'usage de clichés, mais littéralement une entreprise de revivification de paroles vidées de leur sens par un usage excessif.

Si, par moments, *L'art poétique* emprunte des répliques aux pièces traditionnelles, il est impossible de savoir qui parle. Les déictiques sont rares et offrent bien peu d'aide : « je viens de là-bas, il sort d'ici / ou reste là, viens là, passe là ». Les voix sont celles d'énonciateurs insituables et le propos fait référence à certains thèmes génériques mais universels dont les contours dessinent une maquette d'affects et d'émotions, que ce soit l'amour (« M'aimez-vous donc tant ? » ou « j'aime / je suis aimé entier entière léger légère »), la tristesse (« j'ai un peu, beaucoup, trop de peine »), la maladie (« Pierre est malade ») ou la mort (« Pierre se tue »). Il est assez évocateur que ces voix parlent souvent en outre d'absence et de présence, comme si la disposition des phrases sur la page s'organisait au rythme d'entrées et de sorties de scène. En ce qui concerne ce balancement constant entre la venue et le départ, la présence et l'absence, la toute première partie du livre, intitulée « Une extraordinaire aventure, une aventure extraordinaire », est tout à fait révélatrice... Le titre de cette partie introductive évoque presque de manière performative la tension constitutive de l'ouvrage, cette opposition entre les « aventures » qui

<sup>24</sup> Cité par Florine Leplâtre. *op. cit.*, p. 23.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 85.

peuvent émaner de la fiction, avec tout ce que cela implique dans l'imaginaire et le désir, et la neutralisation grammaticale, sèche, presque castratrice. Difficile de ne pas appréhender cette première partie comme un manifeste, puisqu'elle donne le ton à l'ouvrage, notamment avec la première phrase du livre, qui peut allégoriquement représenter toute la démarche de Cadiot : « La vertu est si belle, que les barbares mêmes lui rendent hommage.<sup>26</sup> » L'auteur pille les coffres-forts de la langue (ses manuels de grammaire) pour n'épargner que les plus beaux « atours » de celle-ci, ces phrases génériques et triviales qu'il muséifie dans *L'art poétique*, leur restituant en quelque sorte tout leur potentiel de lyrisme et de fiction.

Cette partie liminaire commence donc par ce constat : « Et Pierre qui n'est pas là! » Cette phrase indique d'emblée que ce « personnage » qui n'est rien d'autre qu'un nom et dont l'évocation est récurrente (Cadiot va même jusqu'à parler de Petrus ou de Peter quand le texte passe au latin ou à l'anglais) n'est présent qu'à moitié, le signifiant ayant en quelque sorte été abandonné par le signifié. Cette première partie, probablement une des plus théâtrales, joue sur cet aller-retour entre le verbe partir<sup>27</sup> et le verbe venir<sup>28</sup>. Au-delà d'une indétermination a priori probante, puisque ces phrases proviennent d'exemples de grammaire et n'ont donc pas de fonction de référence (c'est ce qui intéresse Hocquard dans *L'art poétique*), Cadiot choisit d'aller, dans cette première partie, vers deux types de verbes antagonistes, comme si ce va-et-vient avait aussi une valeur métatextuelle. L'indétermination n'est pas seulement due à la nature des phrases prises hors contexte ou à un choix thématique s'orientant vers les thèmes de la venue et du départ. Cadiot décline aussi les possibles propres à une action se déroulant par exemple « en hiver, en été, en automne », indiquant qu'« il fait chaud, il fait humide, il fait sec, il fait clair, il fait nuit, il fait jour, il fait du vent ». Cela a pour

<sup>26</sup> Olivier Cadiot, *L'art poétique*, Paris, P.O.L. 1988, p. 13.

<sup>27</sup> Voici en vrac, quelques exemples de phrases : « Il est impossible de partir », « il ne sait pas s'il n'a pas raison de partir », « je désire partir », « vous partez », « tu pars », « pars », « partons », « moi ou encore moi partir? ».

<sup>28</sup> « j'aime quand tu viens », « quand est-ce qu'il viendra? », « Venez-vous », « le voici qui vient », « vous ne venez pas », « viens là à côté de moi », « viens que je te parle », « aussi est-il venu? », « Tu viens oui. », « Tu ne viens pas – si ».

effet de ne conférer à aucune situation une valeur de référence. Ce petit jeu se répète au niveau même de l'organisation de la matière textuelle : Cadiot énumère en effet plusieurs agencements possibles pour ces bribes de paroles et de récits, organisant ces voix en chapitres, en tableaux, plaçant certaines d'entre elles en épilogue, ou en intermède, proposant même à la fin du livre un résumé de la dernière section. *L'art poétique* s'amorce donc dans l'indétermination de voix qui sont d'une part l'expression la plus réduite d'affects qui s'ils étaient liés à un contexte, frôleraient le pathos, et d'autre part le fruit d'une neutralisation de toute action, figée dans le cliché.

Cette indétermination des voix, patente dans « Une aventure extraordinaire », est visible aussi dans trois autres sections de *L'art poétique*. Avec « Bla-bla-bla », titre programmatique qui renvoie évidemment aux bavardages, aux paroles vaines, l'importance de cet anti-protagoniste qu'est « Pierre » se confirme : maladie, accident, mort, il semble la victime toute désignée de ce pathos neutralisé. La onzième partie du livre, « L'anacoluthie », ressemble en de nombreux points à la partie liminaire. Le retour de Pierre comme celui de l'usage récursif des verbes « venir » et « partir » fait beaucoup penser à « Une aventure extraordinaire », bien qu'il s'agisse ici davantage d'une forme de catalogue où l'on retrouve les noms de Racine, Hugo, Corneille, Lafontaine, tout comme les attributs médiévaux qui accentuent cette idée de décors de carton-pâte : châteaux, remparts, ruines. La troisième partie du livre, « (n-1) », renforce cette idée d'indétermination : partie beaucoup moins « théâtrale », elle est faite de phrases anodines (« Il y a quelqu'un dans le jardin »; « Comme il fait chaud ici »; « Le chien vient de sortir »), totalement neutralisées, qui sont ici aussi assemblées à la manière d'un catalogue. On assiste à l'apparition plus soutenue de cette idée de neutralisation... Le titre algébrique confirme en quelque sorte que ce qui compte, ce n'est pas tant le propos (puisque, de toute façon, les phrases sont insignifiantes) que le nombre de lignes sur chaque page, un peu à la manière de Denis Roche dans *Dépôt des savoirs et des techniques*, mais dans une version plus légère.

En plus d'assembler des fragments de paroles issues de grammaires où prolifèrent déictiques paradoxalement insituables et phrases génériques, *L'art poétique* s'attaque aux références culturelles. Malgré les clins d'œil à Homère ou à Musset, ce n'est pas à l'aide des cultures grecque ou française que Cadiot s'en prend à ce matériau : « Le Passaic, et les Chutes », première référence clairement intertextuelle de *L'art poétique*<sup>29</sup>, concerne la littérature américaine, plus particulièrement William Carlos Williams et son texte *Life along the Passaic River* (1938). Les références à la culture américaine sont d'ailleurs très nombreuses dans *L'art poétique*<sup>29</sup>. Deux autres parties se frottent aussi clairement au matériau culturel. « Delenda est Carthago », titre qui reprend cette locution latine qu'on emploie aujourd'hui pour parler d'une idée fixe qu'on poursuit avec acharnement jusqu'à sa réalisation, en référence à la formule que répétait avec obsession Caton l'Ancien devant le sénat romain au temps des guerres puniques, est un bon exemple. Le combat que Cadiot livre tout aussi obstinément au matériau culturel semble se gagner à coups de *cutter*. Avec le latin, l'écrivain s'attaque à la culture antique et offre à cette langue morte un usage on ne peut plus moderne : il dispose sur la page du texte en latin, augmenté d'une traduction française, véritable version en temps réel où les mots sont donnés d'abord dans une traduction littérale pour ensuite s'adapter à notre langue courante à la ligne suivante, tout en cohabitant dans l'espace d'une même page, quitte à ce que cette disposition complexifie grandement la « scénographie ». Les effets de répétitions donnent l'impression d'assister à une traduction bègue; les jeux sur l'espace de la page et les graisses typographiques ajoutent un éclatement formel à l'éclatement du propos. Tout y passe, tout se latinise à rebours : Pierre devient Petro ou Petrus, selon la déclinaison. Malgré ces disjonctions, on perçoit des effets de récits,

---

<sup>29</sup> C'est l'objet d'un travail de Glenn W. Fetzer, qui rappelle que Cadiot convoque d'autres légendes de l'« Americana » : « Cadiot's foray into legend is not limited to Ananias Dare and Virginia, however. In *L'art poétique*, he also includes two other folk heroes for the American tradition : Davy Crockett and Billy the Kid. [...] What is important is no longer the historical Crockett or Kid, but rather *the material* of the legend created in their wake, as that material is repeated, amplified, and commodified. » Glenn W. Fetzer, « Daive, Fourcade. Cadiot : Americana and littéralité », *Sites. The Journal of Contemporary French Studies*, vol. 7, no 1, printemps 2003, p. 60. Je souligne.

réduits à des maquettes rudimentaires, comme ce « voici le loup » qui flotte seul dans un coin de la page. *L'art poétique* est un démarreur pour l'imaginaire : c'est à nous de faire le reste.

Cadiot s'attaque au cliché dans sa forme discursive, mais aussi dans sa forme référentielle. Avec un titre comme « The Tempest », Cadiot réduit la grande fresque shakespearienne à une structure squelettique : un sujet, un objet... comme si en fin de compte on pouvait neutraliser tout le baroque, réduire le propos à sa plus simple expression, enlever le superflu pour arriver au cœur des choses par un travail chirurgical, pourtant effectué par un auteur décontracté, qui s'amuse du résultat des opérations. À de nombreux égards, *L'art poétique* a pour objet la neutralisation. Dans « Voyages anciens », cette citation a tout du nivellement : « il se produit un événement inattendu »... Même chose dans « The Tempest » : « rien ne s'est passé », « absentement n'existe pas ». Il est difficile de ne pas poser la question du sujet, de l'auteur, plus près ici du monteur, de l'éditeur qui dispose sur une page des morceaux de langage. C'est l'idée même d'écriture qui est bouleversée par l'usage expérimental que fait Cadiot de ses phrases. Certaines parties du livre sont cependant plus clairement expérimentales que d'autres. Dans « The West of England », le dispositif est plus nettement visible, la part plastique du travail est très manifeste : Cadiot annonce en sous-titre un « poème à forme fixe », mais qui le sera de manière audacieuse : la forme fixe, ici, c'est le rectangle du bas de la page. Dans cette section où cohabitent le français et l'anglais, ce n'est pas la métaphore du théâtre, mais celle du cinéma qui prévaut : Cadiot parle d'ailleurs de son écriture comme d'un « cinéma immobile<sup>30</sup> ». « The West of England » matérialise bien cette idée du cinéma figé : dans le haut de ses pages, on retrouve des compositions qui s'apparentent à celles présentes ailleurs dans le livre, tandis qu'au bas il y a un rectangle noir, qui rappelle l'écran de cinéma, ou une photo obscurcie à laquelle Cadiot donne comme légende une phrase issue du texte placé plus haut sur la même page. « Pai -i- sa-ge », quatorzième partie du

---

<sup>30</sup> Pascale Bouhénic. *Atelier 2*, op. cit.

livre, curieusement dédiée au poète élisabéthain Philippe Sydney, fait penser à une dictée. Le jeu sur l'espace de la page fait inévitablement penser au titre même de la section : le paysage, pour Cadiot, c'est le langage...

Une bonne partie du livre est aussi constituée de phrases trouées et de scènes fugitives. Dans « *Invented Lives* », les effets d'accélération font passer le lecteur d'une scène à l'autre : « Il assomme Peter / et s'empare de son pis- / tolet. La femme est armée, elle aussi ». Difficile de ne pas souligner la dimension métatextuelle de certaines phrases : « raconter. C'était / des sauts, comme ça, et puis tout / enchaîné ». « *Voyages anciens* » (section sous-titrée « roman » et portant un exergue de Proust) donne à lire cette citation sur la réalité, sur laquelle on peut longtemps gloser : « Chacun / peut voir différemment une même réalité / La réalité est telle que je l'ai dépeinte. Aucun résultat n'a été obtenu ». En exergue de « *Corriere della sera* », Cadiot place une citation à l'origine inconnue (elle est peut-être de lui) qui peut se lire comme un commentaire sur son projet : « une poésie évoquant la vision d'une troupe d'éléphants ». Ces voix déposées, agencées par Cadiot donnent à voir une multiplicité d'images ou plutôt d'*imageries*. Et ce ne sont pas seulement les voix qui sont éloquentes : l'est aussi le blanc de la page qui les sépare, ce blanc qui n'est pas chez Cadiot, comme chez tant d'autres poètes, l'espace convié au silence, mais, au contraire, le lieu des mouvements bruyants de ces décors de carton-pâte qui se déplacent, celui où les images peuvent apparaître, où la machine à fantasmes du lecteur peut se mettre à fonctionner. La dernière section du livre, « Davy Crockett ou Billy the Kid auront toujours du courage », débarrasse la légende de son superflu et réduit le récit à cette équation : résumé + chapitres + épilogue. Cadiot cherche à dépoussiérer les paroles et les récits jusqu'à faire apparaître ce qui les structure.

#### 4.4 CE QUE L'ART POÉTIQUE FAIT À LA NOTION D'INTERTEXTUALITÉ

Dans un dossier intitulé « Cut-up today », dont le but consiste à réfléchir à l'actualité de cette technique dans un contexte d'évaluation de l'héritage avant-gardiste, les animateurs de *Java* demandent à Bernard Heidsieck d'en présenter les origines. Le poète sonore explique, non sans une certaine mythification, « l'invention du geste » :

C'est en 1959, on le sait, que Brion Gysin invente, par hasard, le cut-up, dans sa chambre, no 25, du Beat Hotel, ce plus-que-modeste-hôtel, devenu mémorable, de la rue Git-Le-Cœur, à Paris. [...] Montrant peu de temps après à William Burroughs, qui occupait la chambre no 15 du même hôtel, les résultats de sa trouvaille, celui-ci, au lieu d'en rire, et les examinant avec une extrême attention, et après un long silence, lui dit, très sérieux : « Brion, tu tiens là un très grand truc ! » Ce « truc », en fait, avait un certain pedigree si l'on remonte aux avant-gardes du début du siècle. Mais plus qu'aux *Mots en liberté* des Futuristes, plus qu'aux poèmes réalisés à partir de mots secoués dans un chapeau, tels que les préconisait Tzara, c'est aux poèmes « simultanés » des Dadaïstes [...] que peuvent faire penser les cut-ups. Les objectifs visés, par les uns et par les autres, sont cependant fort différents. Si une volonté commune de couper la rationalité du discours dans son continu logique les fait se rejoindre, l'esprit anarchiste et provocateur de Dada est absent, tant chez Gysin que chez Burroughs, qui eux cherchent à cerner, à partir de textes disparates recollés, l'apparition d'un troisième sens, jusque-là sous-jacent et caché, et à se protéger donc des mots, considérés comme d'éventuels virus.<sup>31</sup>

Cette dimension politique et l'aspect paranoïaque du travail de Burroughs et de Gysin sur le discours sont fondamentaux pour la compréhension du *cut-up*. Même si Heidsieck conclut sa présentation du procédé en évoquant *L'art poétique*<sup>32</sup>, il évite de problématiser la nature du travail politique de Cadiot, travail discret, voire indiscernable, lorsqu'on l'évalue à l'aune de l'histoire ouvertement militante de cette technique. Dans un article intitulé « Morale du cut-up », Prigent rappelle en effet que le *cut-up* est inséparable d'un « fond sociopolitique précis », qu'il incarne en quelque sorte une « forme particulière d'engagement littéraire ». Cet engagement est avant tout *critique*. Le *cut-up*, qui se veut déréalisant aux yeux des

<sup>31</sup> Bernard Heidsieck, « Le cut-up », *Java*, no 13, *op. cit.*, p. 82.

<sup>32</sup> « On se doit de citer aussi, enfin actuellement, Olivier Cadiot, qui, dans un esprit différent, mais avec quelle jubilation, utilise le cutter, donc le collage, pour la composition de ses livres. » *Ibid.*, p. 84.



récits fédérateurs du discours social, œuvre à produire de la discontinuité dans ce discours, à rompre son incessante cohérence symbolique en faisant apparaître, pour paraphraser grossièrement le lexique lacanien, du réel au milieu des « fictions que nous croyons être la vérité du monde<sup>33</sup> ». Pour Prigent, cette technique « suppose la reconnaissance empirique de la réalité comme leurre, le refus éthique de s'y laisser aliéner, la théorisation de cette reconnaissance et de ce refus, la décision de fonder une esthétique sur cette base théorique<sup>34</sup> ». La « morale du cut-up » est claire : il faut que la littérature résiste à la fluidité apparente des grands récits en signalant les aspérités sur la surface lénifiée des pensées consensuelles. Inutile de dire qu'un programme aussi radical nous éloigne de l'usage bon enfant que fait Cadiot du *cut-up* dans son premier livre. Prigent voit dans cet usage une « parenthèse », ce que nous sommes à même de constater : le champ français verra vite réapparaître, sous l'impulsion de Manuel Joseph, des pratiques du *cut-up* plus proches de l'option burroughsienne. Pourtant, contrairement à Heidsieck, Prigent ne refuse pas au geste de Cadiot une teneur politique :

Sans chercher à développer, je dirai simplement que le contexte (le « réel ») où apparaît la littérature que signe Olivier Cadiot est autre et que la perspective idéologique dans laquelle cette littérature implicitement s'inscrit n'a rien à voir avec les options (celles de la génération « beat », entre autres) qui gouvernaient le travail de Burroughs. Les livres de Cadiot agissent dans le monde désenchanté d'après le modernisme des avant-gardes. Ils sont (et tente de se défaire) de ce monde avide d'espaces balisés, de fables consolantes, de récits positifs, de narrations exemplaires.<sup>35</sup>

L'option Burroughs, outre son aspect clairement politique, donne à lire une forme extrême d'intertextualité où la plastique du geste, sa désinvolture complète par rapport au contenu culturel de ce qui est cité, oblige à faire migrer la dialectique explicative vers l'intentionnalité du producteur plutôt que vers le résultat de sa production. Jenny explique en ces mots cette impasse :

---

<sup>33</sup> Christian Prigent, « Morale du cut-up », in *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L. 1996. p. 174.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

L'intertextualité poussée jusqu'à ses plus extrêmes conséquences entraîne non seulement la désintégration du narratif mais aussi celle du discours. Le récit s'évanouit, la syntaxe explose, le signifiant lui-même se fissure, dès que le montage des textes n'est plus régi par un désir de sauvegarder à tout prix un sens monologique et une unité esthétique.<sup>36</sup>

Du coup, l'analyste de l'œuvre de Burroughs se retrouve dans une situation de précarité interprétative qui n'est pas sans rappeler celle du lecteur de *L'art poétique* évoquée en début de chapitre :

Force est de se demander si, à la suite de toutes ces agressions du texte contre lui-même, le discours conserve une unité. En fait, ce qui le constitue, au minimum, c'est la substance de l'expression : linéarité du signifiant et espace clos de la page. On reste confondu devant le dynamisme d'un discours constitué de textes anarchiquement mixés. Certes les signaux narratifs deviennent si fragmentaires que leur rôle structurant peut être tenu pour nul. Mais le lecteur saisit tout de suite qu'il est confronté à un fluide discursif infiniment plus aléatoire qu'un récit. Les mots se combinent malgré tout, et même si leur syntaxe reste en suspens, le lecteur ne bute pas sur eux, poursuivant une linéarité tyrannique. Ici et là se constituent d'ailleurs de vagues isotopies, dues au fait que le montage utilise des éléments redondants ou liés, au-delà des ellipses. Cela incline parfois à se demander si ce n'est pas la matérialité de la page qui constitue le texte, si le texte écrit n'est pas condamné à la textualité.<sup>37</sup>

La question de Jenny est légitime, que ce soit dans le cas de Burroughs, où c'est l'intention politique qui justifie la désorganisation du texte, ou chez Cadiot, où c'est davantage l'aspect jubilatoire qui cherche à reproduire un phrasé rudimentaire de l'affect, des modèles réduits de récits. Jenny, partant une fois de plus de la radicalité du geste bourroughsien, entrevoit, déjà en 1976, un autre usage de *cut-up*, plus ludique cette fois, qui fait évidemment penser au travail de Cadiot :

Face aux écritures intertextuelles des lettrés, W. Burroughs tient une place bien à part, en ce que sa foi dans la transitivity du discours ne connaît pas de bornes. [...] L'intertextualité n'est plus emprunt poli, ni citation de la Grande Bibliothèque, elle devient stratégie du brouillage, et au-delà du livre s'étend à tout le discours social. Il s'agit de bricoler en hâte des « techniques » de mise en pièces pour répondre à l'omniprésence des émetteurs qui nous nourrissent de leur discours mort (mass media, publicité, etc.). Il faut faire délirer les codes – non plus les sujets – et quelque chose se déchirera, se libérera : mots sous les mots, obsessions personnelles. Une autre parole naît qui échappe au totalitarisme des media [sic] mais garde leur

<sup>36</sup> Laurent Jenny. *op. cit.*, p. 270.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 271.

pouvoir, et se retourne contre ses anciens maîtres. La manie intertextuelle n'a pas toujours, il s'en faut, un projet aussi radical. Mais à la lumière de cet exemple extrême, on peut deviner que l'intertextualité n'est jamais anodine. *Quel qu'en soit le support idéologique avoué, l'usage intertextuel des discours répond toujours à une vocation critique, ludique et exploratoire. Cela en fait l'instrument de parole privilégié des époques d'effritement et de renaissance culturels.*<sup>38</sup>

Jenny ouvre donc la porte à un autre usage politique du *cut-up*, éloigné de l'option burroughsienne et se déployant sous des formes décontractées qui évitent la gravité que supposent parfois les pratiques engagées. Cet usage semble aller de soi au moment où apparaît le travail de Cadiot, période de l'histoire qui correspond aux descriptions de Jenny (« époques d'effritement et de renaissance culturels<sup>39</sup> ») et de Prigent (« monde avide d'espaces balisés, de fables consolantes, de récits positifs, de narrations exemplaires<sup>40</sup> »). On voit ainsi poindre une hypothèse plus sociologique pour interpréter la transformation de l'usage du *cut-up*, de Burroughs à Cadiot : à une époque (encore « avant-gardiste ») où les pôles idéologiques sont aisément repérables correspond un usage tout aussi idéologiquement repérable du *cut-up*; à un moment de l'histoire où le champ politique se dilue dans la spectacularisation générale du quotidien, le *cut-up* semble se cantonner dans la seule performativité de son geste, alors qu'en fait sa dimension politique est simplement beaucoup moins discernable.

La lecture de *Palimpsestes* de Gérard Genette donne de nouveaux outils pour comprendre le texte de Cadiot, le confronter à la question d'une « littérature au second degré ». Déjà, la notion d'intertextualité ne semble plus aussi pertinente. Si on suit la terminologie de Genette, *L'art poétique* n'apparaît plus tant comme une pratique intertextuelle (où un texte A est présent dans un texte B) que comme un exemple, certes excessif, d'hypertextualité (où A est repris et transformé par B). Évidemment, on se doute bien que le texte de Cadiot ne se laisse pas aisément classer selon la terminologie genettienne. Rien en effet ne nous indique que les extraits prélevés de précis de grammaire (dont il est impossible d'obtenir les

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 281. Je souligne.

<sup>39</sup> Laurent Jenny. *op. cit.*, p. 281.

<sup>40</sup> Christian Prigent, « Une leçon de conjugaison », in *Une erreur de la nature, op. cit.*, p. 174.

titres) aient subi des modifications. Cependant, comme ils sont totalement décontextualisés, qu'ils ne sont pas repris en tant qu'exemples de grammaire mais bien comme « simples phrases », on peut dire comme les pragmatistes que le contexte que leur impose Cadiot les transforme. Ils deviennent des procédés hypertextuels qui jouent sur nombre de registres (Genette parle plutôt des régimes ludique, satirique, sérieux, etc.), nous obligeant ainsi à les aborder sous le mode tantôt de la parodie, tantôt du travestissement, tantôt de la transposition, ce qui rend du coup toujours plus difficile l'attribution d'une fonction, l'ouvrage étant, dépendamment du point de vue, ludique, humoristique ou polémique.

*L'art poétique* est le résultat d'une somme de prélèvements, non pas sur un « hypotexte » sagement défini, mais bien sur un fonds de commerce improbable où se mélangent culture occidentale et phrases issues de grammaires françaises. Ce qu'il faut retenir de cette « aventure extraordinaire », c'est qu'elle prend forme au fur et à mesure d'un *bricolage*, cet « art de faire du neuf avec du vieux » qui, comme l'explique Genette, « a l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits “faits exprès” : une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble<sup>41</sup> ». Bien sûr, le texte de Cadiot ne se structure pas dans une relation bilatérale à un seul hypotexte, mais plutôt dans une cacophonie aux multiples sources. Qu'à cela ne tienne, il s'inscrit dans cette tendance typique des pratiques hypertextuelles que Genette a formulée ainsi : « le plaisir de l'hypertexte est aussi un jeu<sup>42</sup> ». Le critique explique :

La porosité des cloisons entre les régimes tient surtout à la force de contagion, dans cet aspect de la production littéraire, du régime ludique. À la limite, aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du remploi de structures existantes : au fond, le bricolage. quelle qu'en soit l'urgence, est toujours un jeu. en ce sens au moins qu'il traite et utilise un objet d'une manière imprévue, non programmée, et donc « indue » – le vrai jeu comporte toujours une

---

<sup>41</sup> Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris. Seuil. coll. « Poétique », 1982, p. 451.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 452.

part de perversion. De même traiter et utiliser un (hypo)texte à des fins extérieures à son programme initial est une façon d'en jouer et de s'en jouer.<sup>43</sup>

Le texte de Cadiot répond donc on ne peut mieux à cette affirmation de Genette : « L'hypertexte à son mieux est un mixte indéfinissable, et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et ludicité), d'accomplissement intellectuel et de divertissement.<sup>44</sup> » Du même coup, c'est aussi le procès de la nouveauté que fait Cadiot, puisque cet ouvrage, exemple idoine d'un travail de relecture de la tradition, prouve que « l'humanité, qui découvre sans cesse du sens, ne peut toujours inventer de nouvelles formes, et [qu']il lui faut bien parfois investir de sens nouveaux des formes anciennes<sup>45</sup> ».

Au terme de cette analyse, il apparaît que le livre de Cadiot modifie l'évolution de la poésie française, autant par sa dimension formelle, qui propose un usage non programmatique, voire apolitique, du *cut-up*, que du point de vue de la sociologie du champ. Ce livre ouvre surtout la poésie à de nouvelles potentialités – qui paradoxalement font sortir la poésie « de la poésie ». Il semble donc clair que *L'art poétique* revêt une importance historique indéniable, par ce qu'il parvient à faire autant à la notion d'avant-garde qu'au champ poétique contemporain. En effet, d'une part ce livre apparaît comme le symptôme le plus éloquent de la fin de la domination de la doctrine avant-gardiste en poésie française, la disparition de ce paradigme étant ici consommée dans une forme de parodie de sa résurgence et montrant du coup l'impasse des fictions de la rupture; d'autre part, *L'art poétique* déplace cette dichotomie séminale pour la poésie française, dichotomie qui oppose le travail de la forme au travail du sens, comme le souligne Étienne Rabaté : « plutôt que de vider la poésie de son sens, *L'art poétique*, à l'inverse, fait entendre à nouveau le sens oublié de la plus humble phrase, réchauffe les “paroles gelées” des manuels scolaires, redonne à la langue la plus commune sa

---

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>45</sup> *Ibid.*

potentialité de lyrisme.<sup>46</sup> » *L'art poétique* illustre donc à la fois l'effritement de l'hégémonie du modèle avant-gardiste et la dislocation du genre poésie, mais d'une manière surprenante : d'abord, en ne cherchant pas à marquer la rupture de façon grandiloquente et présomptueuse (ce qui ne serait que la répétition d'un schéma typique de « tradition de la nouveauté »), mais en pointant plutôt l'impasse des généalogies à sens unique et la friabilité des velléités révolutionnaires, et en parodiant (candidement, « pour le plaisir », loin du nivellement idéologique des esthétiques postmodernes) un genre autrefois visité par Horace et Boileau; ensuite, en montrant qu'en dépassant les dichotomies structurantes du champ, qu'en résolvant dans la jubilation d'une pratique la fausse opposition entre expérimentation textuelle et lyrisme de l'énonciation (contradiction concaténée dans le syntagme « mécanique lyrique », inventé plus tard par Olivier Cadiot et Pierre Alferi), le genre poétique se disloque, autorisant du coup le déploiement des écritures hors de tout a priori générique, là où elles peuvent générer de la nouveauté, de la différence.

---

<sup>46</sup> Étienne Rabaté, « Olivier Cadiot, né en 1956 », in Michel Jarrety, *Dictionnaire de poésie. De Baudelaire à nos jours*. Paris. Presses universitaires de France, 2001, p. 103-104.

DEUXIÈME PARTIE

JOUER GAMBIT

## CHAPITRE 5

### ROMANISER LA POÉSIE

*Désirer c'est construire un  
agencement, c'est construire un  
ensemble, l'ensemble d'une jupe,  
d'un rayon de soleil, d'une rue,  
l'agencement d'une femme, d'un  
paysage, d'une couleur.  
Construire un agencement,  
construire une région. Le désir,  
c'est du constructivisme.*

Gilles Deleuze

#### 5.1 JE VAIS CONTINUER

L'œuvre d'Olivier Cadiot est celle de la cohabitation des possibles. D'abord, elle fait de la littérature, à partir d'un arsenal avant-gardiste utilisé « pour le plaisir », un phrasé minimaliste qui revendique des velléités baroques, un pillage désinvolte de la tradition littéraire. Ensuite, la figure de l'écrivain Cadiot est pour le moins improbable dans le champ contemporain : souvent cité comme un poète français contemporain important, alors qu'il n'a à son compte qu'un livre « poétique », ignoré par l'institution universitaire, il obtient à chaque parution l'enthousiasme de la critique; collaborant avec des compositeurs, des plasticiens et des dramaturges, il est l'auteur « difficile » dont l'œuvre circule le plus. Tous ces éléments rendent imprévisibles les coups que Cadiot réserve à ses lecteurs, surtout dans les années suivant le succès d'estime de son premier livre. Parions que l'écrivain a été hanté à ce-moment-là par une angoisse proche de celle décrite par Beckett (une référence assumée) à la fin de *L'innommable*<sup>1</sup>, sachant que les possibles offerts à Cadiot ont eu pour obstacle cette conviction de l'écrivain :

---

<sup>1</sup> « [...] ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas. je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer. je vais continuer. » Samuel Beckett. *L'innommable*. Paris, Minuit, 1953. p. 213.



Je ne pouvais pas faire deux livres comme *L'art poétique*<sup>2</sup>. Ce serait devenu un système. Il me fallait trouver autre chose pour pouvoir continuer à faire des cut-ups, puisque c'est ça qui m'intéressait, de recopier ce que disent les gens via les exemples de grammaire, de trouver des choses personnelles au fond de la langue morte.<sup>2</sup>

Cadiot expérimente assez ce « système » pour en voir les limites : dans *Rouge, vert et noir*<sup>3</sup>, petit texte publié à l'occasion d'une exposition présentée à Paris en 1989, son usage du *cut-up* « abêtit<sup>4</sup> » ce qui avait donné à *L'art poétique* sa puissance. Apparaît alors cette évidence qui condense bien la problématique centrale de son œuvre : il faut désormais « continuer la poésie par d'autres moyens<sup>5</sup> ». C'est précisément dans cet esprit qu'il crée, avec le compositeur Pascal Dusapin, *Roméo et Juliette*<sup>6</sup>, un opéra dont le livret sera publié en 1989 chez P.O.L. Puis, de retour à sa table d'écrivain, il entrevoit la possibilité d'un deuxième livre, perspective qui impose un questionnement. Ce questionnement entraînera Cadiot à s'approprier la figure mythique de Robinson, qui nourrit encore aujourd'hui son œuvre :

J'ai été obligé [pour ne pas refaire *L'art poétique*] au fond de raconter l'histoire de Robinson. [...] Pour continuer, j'ai été obligé de faire une couche supplémentaire, c'est-à-dire raconter l'histoire de quelqu'un qui se comporte en Robinson de sa propre langue. Et les cut-ups dans *Futur, ancien, fugitif* sont rejetés à la fin du livre, laquelle est réellement un cut-up du livre. Je n'aurais jamais pu m'autoriser à publier ces trois chapitres seuls, tels quels. *J'ai été obligé de faire tout un livre pour pouvoir les publier*. C'est très important, on pourrait appeler cela la question de la mémoire du livre. Ou plutôt la question du rapport de la poésie au roman. Au fond, moi je préfère la poésie. Simplement, la part concrète que je peux m'autoriser diminue à chaque livre. J'ai de moins en moins le droit de faire de la poésie parce que la poésie comme chacun le sait est inadmissible.<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> Olivier Cadiot et Xavier Person. « Un terrain de foot », *Le Matricule des Anges*, no 41, novembre-décembre 2002. p. 21.

<sup>3</sup> Olivier Cadiot. *Rouge, vert et noir*, Paris. APAC, 1989.

<sup>4</sup> Olivier Cadiot et Jacques Sivan. « Correspondance », *Java*, no 13. Paris, 1995. p. 56.

<sup>5</sup> Olivier Cadiot et Xavier Person. « Un terrain de foot », *op. cit.*, p. 19.

<sup>6</sup> Pascal Dusapin, *Roméo & Juliette*, Universal Classics France, 1991. 78 minutes.

<sup>7</sup> Olivier Cadiot et Xavier Person. « Un terrain de foot », *op. cit.*, p. 21. Je souligne.

C'est donc pour redonner à la poésie « sa possibilité de surprise<sup>8</sup> » que Cadiot crée un roman pour l'encadrer. La référence à Denis Roche peut laisser croire à un volontarisme anti-poétique. Pourtant, Cadiot indique clairement « préférer la poésie ». C'est donc pour lui être « encore plus fidèle<sup>9</sup> » qu'il décide de l'« encadrer » par le roman. Quant à l'évocation du fameux slogan que scande Roche dans *Le mécrit*<sup>10</sup>, slogan qui marque du coup la sortie définitive de ce dernier de la poésie, elle n'est pas si surprenante, pour qui s'est donné le temps de pratiquer cette œuvre remarquable. Le travail de Roche possède en effet cette capacité à avaler un paradoxe qui annonce déjà l'œuvre de Cadiot : l'auteur de *Récits complets* ne détruit pas la poésie, il en accélère plutôt les codes, les décuplant à des puissances inédites et défigurant ainsi la poésie par une surcharge insensée de manipulations. Comme le rappelle Christian Prigent, Roche est parvenu à « sophistiquer à l'excès la convention jusqu'au point où elle fait masse, coagulée et figée sur la vacuité de ce qu'elle était censée réglementer<sup>11</sup> ». Membre de *Tel Quel*, Roche cherche avant tout à renouer, après Ponge<sup>12</sup>, avec une tradition de

---

<sup>8</sup> Pascale Bouhénic, *L'atelier d'écriture d'Olivier Cadiot*, Paris, 1998, 26 minutes.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Rappelons que le fameux « La poésie est inadmissible, d'ailleurs, elle n'existe pas » est le titre d'une section de ce livre, en plus de servir de premiers vers aux onze poèmes qui la composent. Voir Denis Roche, *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995.

<sup>11</sup> Christian Prigent, *Denis Roche. Le groin et le menhir*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1977, p. 20-21.

<sup>12</sup> Le travail de « désaffublement » de l'auteur du *Parti pris des choses*, ses charges constantes contre le « cancer romantico-lyrique », trouvent une expression encore plus hargneuse chez Roche, souvent considéré comme son héritier direct. Cette filiation est confirmée par deux éléments : d'une part, Roche truffe son œuvre d'allusions à Ponge (je pense aux premiers paragraphes de « Leçons pour la vacance poétique », ponctués du « parler contre les paroles » de Ponge, ou encore à la section du *Mécrit* nommée « Les tentations de Francis Ponge »); d'autre part, Ponge lui-même est l'auteur d'un court texte intitulé « Voici déjà quelques hâtifs croquis pour un "portrait complet" de Denis Roche », paru dans un numéro de *TXT*, dans lequel Ponge confirme la spécificité de l'œuvre de Roche dans le corpus telquelien : « il y avait, dans le groupe en question, un filon dynamique, étincelant et limpide, rieur, actif sans pontification : c'était lui » (Francis Ponge, *Nouveau nouveau recueil*, Tome 3, Paris, Gallimard, 1992, p. 46). Ponge y rappelle que cette poétique est essentiellement positive et se situe davantage du côté de l'érudition et des « inventions passionnées » que dans une tentative limitée de saccage nihiliste. Selon lui, Roche n'est pas le premier à « iconoclastiquer » la poésie, mais Ponge indique à quel point sa tentative est vraiment originale, vraiment réussie. Il insiste sur la tension dialectique qui régit cette poétique, rappelant que l'idée de la liberté comporte nécessairement celle de la chaîne, allégorisant ainsi sur ce travail de défiguration qui s'effectue par excès de « figuration » ou à tout le moins par « sur-codification ».

« critique de la poésie ». Fidèle à un programme beaucoup moins rigide qu'on veut le croire, cette pratique porte en elle les germes de son propre anéantissement : ce désir radical de mettre à sac toute la pompe et toutes les convenances de l'idéologie poétique ne peut qu'engendrer une « littérature qui tire sa gloire de son ratage<sup>13</sup> », de son sabordage. En plus d'avoir le mérite d'offrir à son époque, comme le lançait ironiquement Jacques Réda, « le Rimbaud qu'elle mérite », l'abandon de la poésie par Roche apparaît avant tout comme le seul moyen d'échapper à la réification dont parle ici Cadiot :

Plus discrète [la poésie] gagne en précision. Car elle a moins à s'occuper de sa situation dans la page que de son efficacité. Moins de glose sur son impuissance merveilleuse. Elle a disparu cachée dans les récitifs et les partitions. Quand elle revient dans la page celle-ci est déjà moins blanche à l'avance. À ceux qui veulent récemment la retrouver (ils l'avaient effectivement perdue) on a envie de dire gardez-la. Écrivez en poésie comme on dit en javanais. Installez-vous dans le fauteuil comme si elle ne faisait pas partie de la littérature et encore moins de l'histoire de l'art. Qu'on écrive exclusivement sur des fleurs bleues n'a rien à voir, parce que le bataclan gore ou l'illumination sont du même ordre : une thématique. Une thématique obligée élégiaque ou violente qui dans tous les cas se limite à un argument d'autorité. C'est la notion floue de genre poésie qui n'arrange rien. Comme le Tableau en peinture c'est toujours trop et pas assez. La poésie n'est pas victime d'un complot social, elle est seulement victime du marketing prétentieux des poètes.<sup>14</sup>

L'œuvre de Roche, comme on peut le lire dans les préfaces qui ouvrent ses livres de poèmes, va dans ce sens : elle est traversée par un souci constant du stratagème dont les acrobaties rhétoriques traduisent la haute voltige. L'ambiguïté de la négativité de sa pratique démontre bien les rouages de cette minutieuse mécanique. Ainsi, pour parvenir à vraiment « exécuter » la poésie, Roche s'approprie une pléthore de procédés et de formules tirés de la tradition poétique. Cette double contrainte (« tuer » la poésie en la rendant trop vivante) est la première manifestation de cette force de vie célébrée dans *Éros énergumène*. Même si tout est miné, même si le soupçon est constant, le lecteur reste, avec Roche, en plein cœur du genre poétique. Tout sert à la fabrication du poème, dont

---

<sup>13</sup> Christian Prigent. *Ceux qui merdRent*, Paris. P.O.L, 1991, p. 172.

<sup>14</sup> Olivier Cadiot et Jacques Sivan. « Correspondance », *op. cit.*, p. 65.

la charge, malgré la désinvolture apparente de l'énonciation, est décuplée par ce renversement aporétique : plus que jamais, l'anti-poète dépasse le poète en sophistication. Bien sûr, une telle posture suppose un rapport ambivalent à la tradition poétique. Roche lui-même rappelle à quel point les lecteurs eurent le réflexe d'évincer cet aspect pourtant si criant de son œuvre :

J'ai toujours été gêné et formidablement frustré par l'idée, à propos de mon œuvre poétique, que d'avoir voulu mettre à mal la tradition poétique impliquait forcément que mon travail sur la poésie était uniquement déconstructeur, qu'étant déconstructeur, il était réducteur, et qu'étant réducteur, il apportait de la négation, négation confirmée par le fait que j'ai cessé d'écrire de la poésie. S'il y avait bien entendu ça dans mes quatre livres de poèmes, il me semble que la nécessité que j'éprouvais à écrire de la poésie pendant dix ans était avant tout liée à des préoccupations concernant trois choses, trois mots que je ne vois jamais prononcés à propos de ces quatre livres : la vitesse, la jubilation et le lyrisme.<sup>15</sup>

Ces trois mots d'ordre pourraient tout autant être ceux de Cadiot, qui à sa manière déserte aussi la poésie dès son deuxième livre, même si c'est pour « mieux l'aimer ». Il y a chez lui une légèreté, un aspect bon enfant plus ostensible que chez Roche, membre d'une néo-avant-garde avec tout ce que cela implique de sérieux. Comme Cadiot le rappelle à Xavier Person, une posture désinvoltée ne découle pas d'un désir ou d'un programme : « Ce n'était pas une posture quand j'ai commencé, je le faisais spontanément, je sentais confusément que la littérature avait à voir avec la joie, avec le jeu<sup>16</sup> ». Ce n'est donc pas la « haine de la poésie » bataillienne mais bien l'« amour » qui amène Cadiot à déplacer la poésie dans le roman. Ce premier chapitre consacré à l'œuvre de Cadiot est centré sur la place de la poésie dans son œuvre romanesque. Avant d'attaquer directement cet enjeu, je m'arrêterai sur la *Revue de littérature générale* et son programme théorique. Dans un deuxième temps, j'observerai la manière dont la poésie est mise en abyme dans quelques œuvres de Cadiot, me concentrant plus longuement sur sa place dans *Futur, ancien, fugitif* et *Fairy queen*. Enfin, je terminerai ce chapitre en réfléchissant au lyrisme dans cette œuvre.

<sup>15</sup> Voir cet entretien de la revue *Prétexte*, datant de 1998 : [http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/entretiens\\_li/entretiens/denis-roche.htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/entretiens_li/entretiens/denis-roche.htm) (27 janvier 2009).

<sup>16</sup> Olivier Cadiot et Xavier Person, « Un terrain de foot », *op. cit.*, p. 20.

## 5.2 PRODUIRE DES OVNIS

La *Revue de littérature générale* a un statut particulier dans le champ littéraire français pour plusieurs raisons : publication limitée à deux numéros de plus de 400 pages, chacun vendu à un prix dérisoire (50 F), premier numéro aujourd'hui introuvable, sommaires hétérogènes composés magistralement par Olivier Cadiot et Pierre Alferi et où l'on retrouve de nombreux poètes : des consacrés (Jacques Roubaud, Valère Novarina, Christian Prigent, Dominique Fourcade, Emmanuel Hocquard, Hubert Lucot, Jude Stéfan), des nouveaux venus (Michelle Grangaud, Anne Portugal, Vannina Maestri, Kati Molnar, Jacques Sivan, Nathalie Quintane, Manuel Joseph, Christophe Tarkos), des Américains (John Giorno, Chet Wiener, Charles Bernstein) et aussi des critiques littéraires (Pascale Casanova), des philosophes (Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Bernard Stiegler), des compositeurs (Rodolphe Burger, Pascal Dusapin), des romanciers (Éric Chevillard, Emmanuel Carrère, Jean Echenoz, Claude Ollier), des artistes visuels (Claude Closky), sans parler d'un bon nombre de légendes littéraires présentes à titre posthume (Reznikoff, Proust, Eliot, Pound, Faulkner, Flaubert, Freud, Bakhtine, Schmidt), etc. Évidemment, on comprendra, à traverser cette imposante liste, la complexité du projet, véritable montage de textes hétérogènes, ouvrage qui rappelle que l'édition est aussi un travail d'écriture, chaque proposition illustrant une vision novatrice de la littérature, expliquée par deux textes réflexifs rédigés par Cadiot et Alferi, textes souvent considérés comme les « programmes théoriques » (pour ne pas dire les « manifestes ») circonscrivant le territoire critique dans lequel se déploient les pratiques de plusieurs écrivains de leur génération.

Le texte liminaire du premier numéro, intitulé « La mécanique lyrique », parle d'une littérature à envisager, non pas selon les grilles génériques conventionnelles, mais « en général ». L'écriture se « raconte » à l'aide de théories fictives et jetables qui laissent tout de même une place à l'intuition.

Cadiot et Alferi veulent « revenir à ce b. a.-ba qui périodiquement disparaît comme par magie de la littérature<sup>17</sup> », à ce fait qu'il semble presque tautologique de rappeler : la littérature est le fruit d'une *pratique*, ce qui implique nécessairement l'emploi de techniques et de matériaux, n'en déplaise à ceux qui préfèrent occulter cet aspect du travail. L'écriture envisagée dans cette perspective produit des *ovnis*, « objets verbaux non identifiés », dont l'histoire des œuvres littéraires, artistiques ou cinématographiques ne manque pas d'exemples. Ainsi, Laurence Sterne, Joseph Beuys, Stendhal, Baudelaire, Benjamin, Stein, Godard, tous produisent ces ovnis, acronyme dont il faut surtout retenir le mot « objet » :

on a intérêt à se fabriquer des objets. Il faut que quelque chose arrête, que quelque chose objecte. Des objets-freins. Plutôt qu'un appel du vide (dont il n'y a rien à dire à moins de verser dans une pénible mystique de l'écriture), partir du plein et du disponible. On n'écrit pas avec du donné ou des données. La matière première, la chose même trouvée telle quelle, le cru est un mythe. On l'évoque soit par vantardise, soit par intimidation. Ce dont la fiction a besoin, c'est d'un matériau de construction spécifique : des boules de sensations-pensées-formes.<sup>18</sup>

On critique avant tout « l'idée d'une littérature organique qui se passerait de toute technique<sup>19</sup> ». Or, il s'agit, selon Cadiot et Alferi, de travailler à des captures plutôt qu'à des créations. S'il y a de la rareté dans la production, elle provient, non pas d'une quelconque mystique de l'inspiration, mais au contraire de l'inventivité des « méthodes ». Le déni de la nature procédurale de la littérature nécessite une mise au point qui vise à briser l'illusion d'une « authenticité » de la littérature : « Charlus n'est pas tant une aberration psychologique qu'un corps cousu de fils apparents, un littéral homme à clés, un fils de Frankenstein. Molloy n'est pas tant un caractère ("le désespéré") que le résultat d'une opération, addition ou soustraction, en tout cas mutilante<sup>20</sup> ». Ainsi, il n'y a rien de plus « bête que les appels à l'artisanat mystérieux, le jargon de l'authentique, le retour à la vraie littérature (école Bobin), le ressentiment qui oppose technique et écriture<sup>21</sup> ».

<sup>17</sup> *Revue de littérature générale*, no 1, « La mécanique lyrique », Paris. P.O.L, 1995. p. 4.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 6-7.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 8.

Toutefois, Cadiot et Alferi n'encouragent pas une littérature qui ne serait que sèche procédure : au contraire, ils critiquent l'exaltation du procédé qui travaille depuis des dichotomies nuisibles et constatent la nécessité, encore une fois, de promouvoir une *littérature générale* et non pas les œuvres « à travers les oppositions roman/poésie, lyrique/formel, lisible/illisible, qui servent moins une politique de l'écriture que la gestion des stocks<sup>22</sup> ». Peut-être pour montrer que cette lucidité quant à la technicité de l'écriture n'est aucunement synonyme d'aridité, ils rappellent comment cette conception de l'écriture déploie à elle seule des possibilités de fictions :

Il y a bien plus, dans cette mise à niveau, dans cette manufacture, qu'une condition de base du travail – bien plus que la technique au sens habituel. Il y a un enjeu vital : une duplicité du désir rendue visible, deux extrémités maintenues. On veut de l'unique et on veut de l'égal. De l'événement, de la rencontre, du « sauf » (sauvé-excepté), et en même temps du juxtaposable. Car l'unique, l'accident, la coïncidence, se différencie en soi-même indéfiniment. Il faut arrêter : couper, cadrer. Et la moins arbitraire des coupes. Ce sera la plus évidemment arbitraire, la coupe standard, mécanique. Paradoxalement, c'est donc du sentiment lyrique de la différenciation indéfinie que vient ce besoin d'égalité. [...] Ces accidents compactés ne ressemblent donc pas du tout aux figures aplaties d'un meccano froid. Machine à émouvoir. Mécanique Lyrique.<sup>23</sup>

Comme pour prouver par l'absurde que la théorie est elle aussi traversée par l'imaginaire, l'écriture même du liminaire rend compte de cette potentialité de fiction, filant les métaphores liées à la mécanique et à la production. Cette forte identité stylistique rend le propos encore plus « manifeste » : défense du télescopage, de l'échantillonnage, appel à faire cohabiter des disciplines hétérogènes (les sommaires en sont le meilleur exemple), mais en même temps désir de « chercher le continuum, pour atteindre l'antipode de l'usage décalé et ironique<sup>24</sup> ». Cadiot et Alferi troquent le « bricolage élégant » de l'esthétique postmoderne contre une volonté d'« intégration maximale » où, en fin de compte, on préfère au nivellement (convenu, à notre époque) la fabrication d'objets singuliers, d'objets de littérature, d'*ovnis*... Une telle promotion d'objets

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 16.

langagiers traitant avec désinvolture les frontières génériques coupe en quelque sorte l'herbe sous le pied à la poésie, dont la spécificité se déploie dans cette conscience du matériau langagier :

on peut voir dans cet arrêt sur l'Objet une limite (la limite?) de la poésie. L'arrêt de la poésie : une vieille histoire déjà. Des *Poésies* de Ducasse à la sortie théâtrale de Denis Roche, en passant par les formes plus nuancées de l'esquive chez les « performers » ou par le rejet de la poésie « littéraire » au nom de la « vraie vie du dehors », etc. C'est encore la discussion du jour, et elle tourne à la farce.<sup>25</sup>

Morale : on n'en finit jamais de tuer la poésie. Cependant, ce n'est pas aux écrivains de s'en soucier, puisqu'ils ont déjà fort à faire, surtout lorsque les configurations du champ sont ennuyeuses :

En préférant la représentation à l'écriture, les ex-iconoclastes (Sollers, Roche, etc.) servent finalement – parce qu'ils s'appliquent à bien fermer derrière eux la parenthèse d'une avant-garde – ceux qui trouvent l'idée même d'expérimentation ringarde : l'école Kundera. Du coup, les discours réactionnaires les plus caricaturaux sur la « décadence » de la modernité (Domenach, Domecq, etc.) passent sans mal dans un champ littéraire anesthésié. Fallait-il en arriver là pour sortir des années soixante-dix ? La boucle est en tout cas bouclée, tout n'est plus qu'une question de prix.<sup>26</sup>

La *Revue de littérature générale*, dont les sommaires font cohabiter des « ennemis » d'antan, cherche à sortir de la dynamique du balancier, et c'est précisément là que se joue sa nouveauté. Pourtant, on ne se débarrasse pas si aisément de dichotomies qui structurent depuis si longtemps la représentation de la littérature et de son champ. Dans le second numéro de la revue, Cadiot et Alferi ont à revenir sur les enjeux soulevés dans le premier numéro. Dans un texte intitulé « Digest », les écrivains se questionnent sur leurs hypothèses :

Dans le numéro précédent, on a essayé de décrire ces objets étranges à l'aide d'une série de concepts provisoires qui étaient moins des catégories que des aspects d'un même matériau. On aurait dû mettre en eux le signe égal : ovni = maquettes = inscapes = cut-ups = standards = samples = compressions.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Olivier Cadiot et Pierre Alferi. « Digest », *Revue de littérature générale*, no 2. « Digest », Paris, 1996, texte 49.



Leur désinvolture générique nécessite une explication de plus : « il ne s'agit pas d'inclure artificiellement des poèmes dans un roman ou de la prose découpée dans un poème. Plutôt de travailler à une forme où l'on verrait les genres et les registres se justifier en cours de route. Cette forme, faut-il encore l'appeler "roman"? Ou "texte"? Ne pas l'appeler du tout?<sup>28</sup> » Ces questions, l'œuvre de Cadiot se les pose directement. Pour ne pas que la greffe de poésie dans le roman se fasse « artificiellement », il faut en chorégraphier les allers-retours : ils doivent être non seulement cohérents mais incorporés l'un à l'autre.

### 5.3 LE POÈME EN ABYME

C'est avec *Futur, ancien, fugitif* que Cadiot entreprend pour la première fois de « justifier la présence d'installations poétiques par un roman<sup>29</sup> ». Il entend la justifier, dit-il, autant au « sens moral » que « typographique », c'est-à-dire en faisant « disparaître les préparatifs conceptuels [de ces installations poétiques] comme on enlève l'échafaudage au dernier moment<sup>30</sup> ». En d'autres mots, ne pas imposer la poésie au roman, et vice-versa. *Futur, ancien, fugitif*, en thématissant sans cesse cette sortie de la poésie, s'inscrit dans une certaine continuité de *L'art poétique*, sauf qu'ici, Cadiot fait du problème de l'indétermination de la parole poétique le cœur d'une robinsonnade qui a peu à voir avec le récit de Defoe. Si le Robinson anglais reproduit sur son île une maquette du monde, celui de Cadiot œuvre à faire et défaire une maquette de micro-récits, de micro-poèmes. Cadiot orchestre son passage de la poésie au roman en troquant l'usage systématique du *cut-up* pour sa mise en récit, en légitimant la question de l'indétermination dans la fable d'un Robinson pris dans sa langue, incapable de narrer son histoire. Cette mise en abyme de la poésie constitue un des principaux enjeux du récit, Cadiot laissant clairement apparaître la trame du livre à travers les délires géographiques

---

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Olivier Cadiot et Jacques Sivan, « Correspondance », *op. cit.*, p. 61.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 65.

de son protagoniste. Dans le chapitre « Pourquoi je deviens bête », le protagoniste indique en effet : « J'avais vite cessé tout travail régulier pour me livrer à des petits jeux imbéciles, reconstitutions de scènes sans intérêt, conversations à voix haute, chansons idiotes, etc. Le risque était grand de finir par y croire et c'est exactement ce qui arriva.<sup>31</sup> » Plus tard (dans le chapitre intitulé « Novembre »), il explique sa stratégie point par point :

Écoutez c'est bien simple :

J'arrive sur cette île et par pure convenance personnelle je commence à dialoguer à haute voix pour ne pas perdre l'usage de la parole.

Je consulte d'anciens documents, lettres, etc. pour essayer de reclasser mes souvenirs.

Pendant ce temps – et ce n'est pas facile – j'essaie de mener à bien les travaux nécessaires à ma survie [...].

Je fais un récit de tout ça le plus exact possible.

Parallèlement je suis tenté par des formes plus imaginatives – c'est mon dada – et j'essaie de les intégrer à ce projet.<sup>32</sup>

Le roman comporte de nombreux exemples métatextuels, ces chapitres qui se situent quelque part entre la recette et le mode d'emploi. Plusieurs éléments du récit peuvent métaphoriser le livre en cours d'écriture : la grosse boîte que Robinson construit pour y consigner ses trouvailles, la cassette qu'il trouve sur l'île, le journal qu'il rédige, les notes prises par son thérapeute lors des séances d'analyse, etc. Michel Gauthier décrit en ces mots le mal qui risque de frapper les exégètes de Cadiot : « l'activité autoréflexive est inflationniste, elle crée chez le lecteur une manière de réflexe qui va lui faire saisir la moindre occasion de détecter ces effets spéculaires.<sup>33</sup> » Comme le critique l'indique, le lecteur est peu à peu « atteint de cette singulière paranoïa<sup>34</sup> » qui se renforce lorsqu'il réalise que, parmi les nombreuses tâches qui occupent Robinson alors qu'il est seul sur son

---

<sup>31</sup> Olivier Cadiot, *Futur, ancien, fugitif*, Paris, P.O.L., 1993, p. 55.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>33</sup> Michel Gauthier, *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, Paris, Les presses du réel, coll. « L'espace littéraire », 2004, p. 44.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 45.

île, le contrôle de « l'apparition des voix » semble être la principale. Évidemment, endiguer ce symptôme classique de la folie (dont on apprécie ici l'appellation paradoxale qui allie vue et voix) se révèle être une fausse mission, l'échec de celle-ci devenant la condition nécessaire pour que le livre trouve sa forme. *Futur, ancien, fugitif*, c'est bien sûr le contraire d'une contention des voix : elles prolifèrent de partout dans ce système mis en place pour légitimer l'indétermination poétique, système dont l'auteur n'a aucun scrupule à montrer les rouages, rappelant que « ça sent le truc<sup>35</sup> », que la mise en récit de toutes ces petites poésies est un « coup de génie<sup>36</sup> ». Il reste que cette forme d'autosatisfaction n'est pas exempte de souffrance, le narrateur indiquant par exemple que « les mauvaises pensées surgissaient puis disparaissaient puis réapparaissaient en s'accéléralant : machine répétitive à deux voix légèrement décalées accompagnées d'un grondement qui rappelait la basse continue que j'entendais à \*\*\*<sup>37</sup> ». Ce lieu désigné par des astérisques, c'est celui où le narrateur tente de se refaire une santé. La confrontation des multiples voix dans la narration indique au lecteur que cette île où Robinson est prisonnier constitue une chambre d'isolement dans un hôpital psychiatrique, les voix qui décrivent le séjour du protagoniste dans l'île se heurtant à celles qui veulent le ramener à la réalité. Sylvie Decorniquet rappelle l'identité polymorphe du narrateur, qui se transforme malgré une certaine constance énonciative : « Est menacée également, voire congédiée par cette dispersion, l'idée d'appropriation d'une "voix unique, exclusive, incomparable", "la sincérité de l'expression, le projet intime, le ton personnel", au profit de ce qu'on pourrait appeler une polylocution.<sup>38</sup> » Elle constate la confusion récurrente entre la figure de l'écrivain et celle du « demeuré » : « L'isolement et le façonnage d'un monde autre sont des conditions expérientielles analogues, d'où la possibilité de glisser du topique au psychique

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>38</sup> Sylvie Decorniquet. « Les postures énonciatives d'Olivier Cadiot », in Daniel Leuwers (dir. publ.), *La poésie française, aujourd'hui*. Tours, Publication de l'Université François Rabelais. 2001, p. 200.

via l'espace linguistique d'une énonciation.<sup>39</sup> » L'exemple suivant illustre bien ce balancement entre les figures de l'écrivain, du Robinson et du fou : « je dus construire un système de palans combinés à un jeu de poulies pour transporter les caisses retrouvées sur la plage jusqu'à mon campement provisoire *c'est faux tu n'as rien c'est inventé tu ne fais rien tu cherches des prétextes tu inventes*<sup>40</sup> ». On voit se déployer la mise en scène romanesque de la poésie à travers la métaphore filée de la construction, qui pourrait aussi être vue ainsi : Cadiot a dû « construire » une structure romanesque pour pouvoir y déposer ses poèmes. Il réussit à opérer une conjonction entre *L'art poétique* et *Futur, ancien, fugitif* qui donne à voir un chemin où les deux ouvrages s'entrecroisent : son premier livre, en œuvrant à partir du *cut-up* à un montage de voix, donne à lire de multiples amorces de fictions; *Futur, ancien, fugitif*, en faisant du récit l'histoire même d'une conscience fragmentée, apparaît, avec son catalogue d'opérations et de méthodes, comme le véritable art poétique d'Olivier Cadiot.

En 2002, à la sortie de *Retour définitif et durable de l'être aimé*, l'écrivain admet : « J'ai de moins en moins le droit de faire de la poésie<sup>41</sup> ». En posant notre regard sur les romans suivant *L'art poétique*, nous constatons que cette affirmation est juste. La poésie, d'abord encadrée par le récit, soutient ensuite le monologue intérieur. *Le Colonel des Zouaves* comporte peu de poèmes, comme l'explique Cadiot :

Dans *Le Colonel des Zouaves*, ce sont des courses à pied, les poèmes. À la limite dix ans avant j'aurais pu les publier telles quelles, ces courses. Dans une revue de poésie. Mais je n'ai pas le droit [...]. Je suis donc obligé d'inventer ce serviteur qui doit être très en forme pour servir ses maîtres, pour des courses à pied.<sup>42</sup>

Voici un exemple de ces courses où le monologue du narrateur reproduit des phrases typiques de la poétique de Cadiot : « 350 m dans les étangs noirs dans les

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Olivier Cadiot, *Futur, ancien, fugitif*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>41</sup> Olivier Cadiot et Xavier Person, « Un terrain de foot », *op. cit.*, p. 21.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 22.

étangs noirs 400 m Pégase et la licorne hop hop dans le vert élastique 430 m élastique 2 m 27 / foulée il y a toujours un haut et un bas 470 m vert vert du tartan de la piste au fond 500 m planète Mars planète Mars<sup>43</sup>».

Dans le troisième roman de Cadiot, la poésie apparaît davantage comme énergie que comme forme. Michel Gauthier évoque en ces termes cette évolution : « la poésie, active dans *Futur, ancien, fugitif*, plus distante dans *Le Colonel des Zouaves*, reviendrait dans le *Retour définitif et durable de l'être aimé*. Une autre conjoncture quant à l'identité du revenant est cependant possible<sup>44</sup> ». Selon lui, l'intérêt du roman tient au fait que « deux lectures pourraient être compatibles, voire solidaires. Et si le retour de Robinson à la maison et celui de la poésie dans le roman étaient une seule et même affaire?<sup>45</sup> » Hypothèse audacieuse, qui reste assez spéculative : cette présence de la poésie n'est pas une mise en abyme du récit ou un support qui lui est offert, elle est plus fantomatique, travaillant le texte souterrainement, notamment à travers l'usage constant du fragment. Si le « retour », dans ce texte, est aussi métaphoriquement celui de la poésie, Cadiot n'insiste pas pour le montrer. Toutefois, la présence de la poésie se sent dans l'écriture : « La poésie n'est plus une substance qu'il convient de mélanger à une autre, par exemple le romanesque. Elle est un pur principe de vitesse – accélération, ou décélération<sup>46</sup> ». Présente furtivement comme méthode, elle apparaît par moments sans voile, que ce soit dans les nombreuses allusions intertextuelles (Mallarmé, Hölderlin, Keats) ou dans les interventions du personnage grotesque de la poétesse, notamment lorsqu'elle interrompt une partie de bridge :

Je fais de la micro-sophro, pérore la poétesse au chignon vertical, ça me vide du négatif, comme le golf, les cicatrices émotionnelles grimpent à la surface et pfuit adieu, et Dieu sait que je stocke, je continue à faire des poèmes tous les matins, je mets juste bout à bout mes sensations, ça fait des blocs répétitifs superbes, on a l'impression que la terre tourne, le soir je fais des lectures aux amis, c'est

<sup>43</sup> Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, Paris, P.O.L., 1997, p. 167.

<sup>44</sup> Michel Gauthier, *op. cit.*, p. 27.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 31.

merveilleux, ça vaut tous les médicaments, j'ai eu un ver solitaire dans les années soixante c'était le Loch Ness, j'avais les dents jaunes, rien à faire, à cause de doses massives d'antibiotiques en bas âge disent certains.<sup>47</sup>

En quelques lignes, tout le ridicule de la pose poétique est caricaturé : l'ésotérisme (référence à la sophrologie), la préciosité (le golf), le pathos (« les cicatrices émotionnelles »), l'acharnement de tâcheronne (« je continue à faire des poèmes tous les matins »), le nombrilisme (« on a l'impression que la terre tourne »), le copinage (lecture entre amis)... Puis, enfin, l'abjection que cette impudeur déploie, avec cette confiance au sujet d'un ver solitaire énorme... On comprend pourquoi Gauthier voit l'usage de la poésie comme « l'agent désublimant, celui qui interdit tout à la fois au roman et à la poésie d'être pleinement présents à eux-mêmes<sup>48</sup> ». *Retour définitif et durable de l'être aimé* est l'objet verbal non identifié par excellence, qui fait jouer ses « formes impropres » contre les ordonnancements génériques traditionnels. Ainsi, la poésie est « la distraction du roman, son inachèvement, sa déraison, son flou<sup>49</sup> », cette énergie qui permet les disjonctions, la botte secrète de l'écrivain, qui, bien qu'ayant déserté depuis belle lurette le poème, sait en garder ce qui donne à son propre travail sa spécificité, à savoir : la vitesse, la fragmentation et l'indétermination énonciative. Le plus récent roman de Cadiot, *Un nid pour quoi faire*, s'adonne pour sa part à une critique de la poésie pour le moins improbable, puisqu'elle provient de la bouche d'un poète de cour caricatural (« il écrit toute la nuit, il a l'impression de traverser l'enfer à chaque fois<sup>50</sup> »). Lorsque le roi en exil admet qu'« au fond, ce [qu'il] aimerai[t] faire, c'est de la poésie<sup>51</sup> », le poète lui répond, d'une manière plutôt inattendue :

Non, Sire, de la prose. pas de la poésie, pas bon, de la prose, tout pour le futur, c'est mieux. Sire, dialogue distendu dans la masse du livre, [...] ah, la prose c'est merveilleux, Sire, c'est beaucoup mieux que la poésie, c'est tout rikiki la poésie, il

<sup>47</sup> Olivier Cadiot. *Retour définitif et durable de l'être aimé*. Paris. P.O.L. 2002. p. 201.

<sup>48</sup> Michel Gauthier. *op. cit.* p. 93.

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 94.

<sup>50</sup> Olivier Cadiot, *Un nid pour quoi faire*, Paris, P.O.L, 2007. p. 53.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 52.

faut faire un Roman, un roman de formation pour préparer la restauration en grand, [...], la poésie c'est maigrichon.<sup>52</sup>

Comme exception qui confirme la règle, *Fairy queen*, petit livre paru lui aussi en 2002, est sans doute l'exemple le plus pertinent de mise en abyme de la poésie, Cadiot l'avouant mot pour mot : « La vraie question, ça été plutôt de savoir où je pouvais placer un texte que j'avais écrit, une sorte de poème sur la nage [...]. J'ai scénarisé mon livre à fond pour créer une unité de lieu et de temps, [...] pour enfermer mon poème, pour le serrer.<sup>53</sup> » Outre cette mise en abyme parfaitement assumée, le livre donne à voir une représentation caricaturale de la poésie à travers la figure de Gertrude Stein. Si la poète américaine est souvent présente dans les lettres françaises depuis une trentaine d'années<sup>54</sup>, surtout du côté des écrivains proches de l'avant-garde et de ses suites, Olivier Cadiot, lui, en fait un véritable personnage. Ayant rencontré son œuvre au milieu des années 1980 grâce à l'anthologie de poésie américaine de Michel Deguy et de Jacques Roubaud, il attend près de quinze ans avant de l'inclure dans son travail. Cadiot se sert de Stein pour effectuer un bilan de son propre travail poétique et romanesque. Il choisit donc la plus atypique des poètes américaines pour mettre en scène une autocritique, ce qui est a priori surprenant, Stein influençant depuis longtemps son travail<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 187-188.

<sup>53</sup> Olivier Cadiot et Xavier Person, « Un terrain de foot », *op. cit.*, p. 22.

<sup>54</sup> Je rappelle la publication en 1978 de certains titres de Stein chez Bourgois ou au Seuil, dans la collection « Fiction et Cie » (*Ida, Autobiographie de tout le monde, L'histoire géographique de l'Amérique, Picasso, Lectures en Amérique*), en plus de la traduction plus récente de ses deux recueils poétiques majeurs (*Tenders Buttons* et *Stanzas in Meditation*)... Stein est aussi présente dans l'activité critique et intellectuelle des écrivains contemporains : article de Christian Prigent en 1979 dans la onzième livraison de *TXT* (« Petit portrait de Gertrude Stein en débile profonde »), ou encore parution de quelques numéros de revues consacrés à Stein, dont celui d'*In Hui* qui a repris en 1983 les actes du colloque de Cerisy. L'intérêt pour Stein s'est poursuivi avec l'arrivée de la génération qui s'est exprimée dans les pages de *Java*, ces écrivains ayant considéré, dès le début des années 1990, Stein comme une référence fondatrice pour leurs pratiques en devenir. Somme toute, on est guidé par l'impression que *Gertrude Stein est une figure qui aide à lire le contemporain*, que ce soit par des présences de l'ordre de la référence (Tarkos), de l'échantillon (Heidsieck avec *Respirations et brèves rencontres*) ou du prétexte (Manuel Joseph avec *Heroes are heroes*).

<sup>55</sup> Au sujet des liens entre Stein et Olivier Cadiot, voir « Nous étions légendaires. Gertrude Stein par Olivier Cadiot », entretien réalisé par Florine Lepître, *[avant-poste]*, 2008.

Le livre s'ouvre sur une invitation : « Un déjeuner ça vous va?<sup>56</sup> » La narratrice, la fée du titre, est « personnellement invitée chez Stein » pour lui faire une performance maison. Les premiers chapitres nous montrent sa marche vers la « rue de Fleurus, 67<sup>57</sup> », marche qui s'accompagne d'un monologue intérieur par lequel la narratrice active la vigilance métatextuelle du lecteur en affirmant clairement qu'elle n'est pas seule sur son île (« Je ne suis pas Robinson<sup>58</sup> »). Ce que Cadiot veut signifier par là, c'est : je ne suis pas ce que vous croyez, je ne suis pas un autre avatar de mon personnage fétiche, ce livre est différent... Pourtant, nous sommes plus que jamais au cœur du thème de prédilection de Cadiot, c'est-à-dire la mise en scène de la poésie dans des dispositifs fictionnels, comme on peut l'entendre à nouveau dans cet extrait :

Je vais lui dire Voilà je vais vous lire mes poèmes, enfin ce que moi j'appelle poèmes aujourd'hui, elle aimera cette idée simple, je vais lui faire trois performances complètes, avec le son et le corps. Elle va avoir du mal à avaler, la Gertrude. [...] On trouvera un nom plus tard, vaut mieux dire tout simplement Ce sont des poèmes.<sup>59</sup>

Il n'est pas étonnant que la narratrice de Cadiot produise des créations atypiques. Ce qui est plus surprenant, c'est que l'écrivain fasse semblant de devoir se rabattre sur le terme « poème », alors que lui-même a œuvré à en forger un autre, comme on l'a vu avec « ovni ». La fée écrit donc des poèmes sans le savoir. Une poésie qui n'est plus tout à fait de la poésie, voilà qui est intéressant, lorsqu'on sait que le travail de Stein est lui aussi peu conventionnel d'un point de vue générique.

*Fairy queen* est à la fois un livre autocritique et un livre bilan. On y retrouve, à travers les modes d'emploi favorisés par Stein, l'inventaire de procédés et de thématiques chers à Cadiot, comme celle de l'entraînement par exemple. Ainsi, lorsque la fée se prépare à performer devant Stein, Cadiot nous montre qu'il est au sommet de sa forme avec des paragraphes qui auraient pu être narrés par le

---

<sup>56</sup> Olivier Cadiot, *Fairy queen*. Paris, P.O.L, 2002, p. 7.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 18.



Robinson du *Colonel des Zouaves* : « Je m'entraîne, je m'échauffe, à chaque rendez-vous important on devrait faire ça, je fais le tour, en préparant certains gestes en décomposé rapide, comme une escrimeuse au fond de sa loge, avant le combat, je tourne dans la rue pour gagner du temps<sup>60</sup> ». Lorsque la fée arrive chez Stein, elle tombe sur Alice Toklas, décrit la noirceur de l'appartement (Cadiot s'inspire probablement des descriptions de Hemingway dans *Paris est une fête*), attend un long moment dans l'antichambre puis passe finalement au salon. La narratrice se retrouve devant cette « femme très imposante » qui s'empresse de lui donner des leçons :

Répétez tout, répétez tout, sans peur et sans reproche, à toute pompe, allez-y ma cocotte, télégraphique, c'est parti. Dans le cochon tout est bon. One, two, one two two, one one and two, elle décroche le métronome posé sur la grande table de verre, note à 120, enjambez, enroulez, déroulez, hop [...].<sup>61</sup>

Un poncif steinien (« répétez tout »), suivi d'un poncif tout court (« dans le cochon tout est bon »), lui-même suivi d'un long développement de plusieurs pages sur la nourriture : Cadiot représente la monstruosité de Stein, son statut (sa stature?) énorme en mettant l'accent sur cette image de gloutonne, d'ogresse. Ce long passage sur la nourriture parle aussi de la poétique de Stein et les problèmes qu'elle peut engendrer si des suiveurs en font un mauvais usage. Ainsi, la fée s'interroge :

Si on fait exister ce vide, on risque de tourner autour toute sa vie, [...] si on en fait un modèle, [...] alors là danger aussi, tout devient régressif, parler bébé, début de la fausse naïveté, usinage en série d'idioties, PME artistique, etc., j'insiste. C'est très embêtant. [...] Ça peut avoir des conséquences redoutables sur les générations qui suivront, non?<sup>62</sup>

Réponse de Stein, sur la question de la vacuité : « ce n'est pas un vide métaphysique pour poète de campagne. C'est un problème de ville. » Et elle rajoute, comme pour donner à cette posture un exergue : « rien d'important au

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

centre ça ne veut pas dire Rien majuscule<sup>63</sup>». Cadiot contre ainsi les arguments à l'appui de la superficialité des pratiques expérimentales. Après la leçon, Stein invite la fée à déjeuner, ce repas étant l'occasion pour Cadiot de mettre en scène une dispute entre Alice et Gertrude. Impair de Stein : elle a confondu le lapin et la blanquette de veau. L'intérêt de ce passage tient à la révolte d'Alice, qui ne concerne pas tant l'aspect dominant de Stein dans sa vie de couple que la domination qu'elle exerce sur sa « secte », comme dit Toklas, et ce qui caractérise son style : « Je vais vous dire ce que je pense, ce que vous écrivez c'est Point de vue et Images du monde, en bégayé version maison de retraite, j'ai-j'ai-j'ai-ren-ren-ren-con-con-tré-Pi-pi-pi-ca-ca-ca-sso, [...] c'est pathétique<sup>64</sup> ». Encore une fois, Cadiot fait apparaître une critique de Stein dans la bouche d'un autre personnage, critique qui pourrait aussi être adressée à son propre travail.

La fée procède finalement à sa performance, qui a tout de l'événement sportif : présentée comme « nouvelle candidate », elle attend le signal, qui est donné par Stein : « Allez-y, hurle Gertrude ». Pourtant, pour le lecteur, c'est le blanc. La performance n'a pas lieu dans le livre, et on se retrouve devant le « centre vide de l'action<sup>65</sup> », l'ellipse entre les deux chapitres nous laissant seulement la phrase suivante : « J'ai fait un poème d'une vingtaine de minutes, ils avaient l'air contents<sup>66</sup> ». Si la performance est absente du récit, les commentaires de Stein, eux, prennent beaucoup de place : « bravo ma cocotte, un peu trop d'images, c'est le seul défaut, trop d'images, trop d'images trop chaudes, parlez par images mortes, sinon c'était bien, tout le monde a a-do-ré<sup>67</sup> ». La fée sort sur le balcon, ce qui marque l'entrée en scène du poème sur la nage évoqué par Cadiot. À ce moment-là, il prend la relève, donnant à lire pour quelques chapitres ce qui semble être sa propre performance poétique, performance qui tient compte des

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>65</sup> Florine Leplâtre. « Du modèle Stein au mythe Gertrude, Olivier Cadiot lecteur de Gertrude Stein », mémoire de Master 1 sous la direction de Tiphaine Samoyault. Paris. Université Paris 8, septembre 2006, p. 83.

<sup>66</sup> Olivier Cadiot, *Fairy queen*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 62.

conseils prodigués par Stein dans *Fairy queen*. On sort de la narration pour entrer dans la production d'une énonciation propre à Cadiot, et ce, pour une vingtaine de pages, dont je cite ici un extrait : « Je peux transformer ça en une action plus danseuse sportive, corps huilé, seconde peau lycra, cheveux rasés, épaules de nageuse au centre d'un lac, water-polo? Nage rythmique? Je fais des messages dans un tuyau de plastique, brrr, it's cool tonight, coooooool, cold, cold tonight, brrr<sup>68</sup> ». Ce développement sur la nage est ponctué de phrases que Cadiot s'adresse clairement à lui-même : « Histoires de Robinson pathétique, tu finiras par coucher avec des corbeaux et des tortues, tu veux tout avoir<sup>69</sup> » ou encore « Tu es ton propre banquier<sup>70</sup> ». Cadiot critique ses thématiques, avec cette allusion à l'usage constant qu'il fait du champ sémantique de la nature, mais aussi, avec la seconde phrase, son rapport à sa position de relative domination dans un champ de diffusion restreinte, position à laquelle il est attaché mais dont il fait aussi les frais, étant souvent perçu dans le champ poétique français comme un transfuge que la marginalité a habitué à un isolement, pour ne pas dire à un certain misérabilisme.... Il se sert donc de la caricature d'une poète pour se faire à lui-même la leçon, confrontant, comme il le fait souvent, deux niveaux de parole : ainsi, une première voix sert à mettre en place un récit qui sert lui-même à mettre en scène une deuxième voix de l'ordre de la « poésie ». Cadiot explique cette disposition particulière à l'aide d'une métaphore tirée de l'histoire de l'art qui illustre on ne peut mieux ce que fait son œuvre à la poésie :

Il faut que je trouve une solution fictionnelle de la position d'un poème à chaque fois. Raconter une histoire qui me permette de situer la parole poétique. Il faut trouver une méthode pour fonder le conceptuel, ce qui est un paradoxe : comme s'il fallait un Titien pour pouvoir installer un Duchamp dedans.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 65

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 82

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Olivier Cadiot et Xavier Person. « Un terrain de foot », *op. cit.*, p. 22.

#### 5.4 FRANCHIR LE RUBICON

Quitter le champ poétique n'est pas, pour Olivier Cadiot, une entreprise risquée. Les exemples de Rimbaud puis de Denis Roche montrent même que de lui tourner définitivement le dos s'avère être une manière accélérée d'entrer au panthéon des poètes. Si Cadiot franchit une sorte de Rubicon littéraire avec *Futur, ancien, fugitif*, ce n'est pas en « passant au roman », mais en construisant justement une œuvre qui se moque des frontières génériques. En opérant des allers-retours entre la poésie et le roman, en empruntant à l'une et à l'autre ce dont il a besoin, il travaille, comme on l'a dit, à « continuer la poésie par d'autres moyens ». Évidemment, Cadiot cherche comment sortir de la poésie pour mieux y rentrer, comment effectuer, dans le texte comme dans le champ, des *sorties internes*<sup>72</sup> de la poésie. C'est une entreprise risquée, qui consiste une fois de plus à faire cohabiter les possibles. *Romaniser* la poésie, c'est, au sens propre, « lui donner une apparence de roman », mais c'est surtout, métaphoriquement, la mettre au diapason du genre suprême de notre temps, avec l'intuition que cette conversion lui redonnera une puissance perdue au fil des décennies, autant à cause des excès complaisants de pathos que de l'autisme de certaines expérimentations. Pour le dire simplement : Cadiot prend ce qui est bon dans la poésie (la vitesse, la conscience aigüe de la matérialité du langage, le lyrisme) et laisse tomber ce qui est mauvais (la grandiloquence, le communautarisme des poètes, etc.). Il poursuit donc à sa manière et selon les déterminations de son époque cette tradition de « critique de la poésie » entamée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par Rimbaud, Lautréamont et Mallarmé puis poursuivie au siècle suivant notamment par Ponge. La nouveauté des propositions de Cadiot ne se situe pas dans cette volonté de vilipender le conservatisme thématique et la rigidité générique des tenants du poème, mais bien dans la manière dont il s'acquitte de cette tâche.

---

<sup>72</sup> L'expression est de Jean-Marie Gleize. À ce propos, voir *Sorties*, Paris, Al Dante, 2009.

Depuis le début de cette thèse, nous avons parlé à quelques reprises du lyrisme propre à l'œuvre de Cadiot, en usant peut-être imprudemment de cette notion qui fait généralement référence à l'exaltation, au caractère passionné d'une personne ou d'un objet. Force est de constater, comme le font Cadiot et Alferi dans la deuxième livraison de la *Revue de littérature générale*, qu'on ne peut s'approprier ce terme aisément. Ainsi, ils reviennent sur leur usage de ce mot dans le syntagme « mécanique lyrique » :

Dans ce titre, « lyrique » désignait l'énergie même de cette mécanique littéraire qui change les formes en contenus et vice versa. Plutôt qu'un affect ou un ton particulier, le « lyrisme » est une affectivité première de l'écriture qui lui donne sa tension. Inséparable d'une mécanique comme un acte de ses conditions, comme la course de la succession des foulées. Peut-être faut-il renoncer à appeler « lyrique » cette énergie.<sup>73</sup>

S'il faut renoncer à ce terme, c'est qu'il traîne avec lui un lourd héritage. Mathieu Arsenault, dans *Le lyrisme à l'époque de son retour*, un essai entièrement consacré aux implications théoriques et idéologiques sous-jacentes aux œuvres de poètes dits « nouveaux lyriques », l'explique en toutes lettres :

Le mot « lyrisme », tel que l'emploient les lyriques eux-mêmes, traîne avec lui son histoire et propose sa propre chaîne chronologique qui remonte de Pindare à Ponsard puis à Victor Hugo, jusqu'à Yves Bonnefoy et Jude Stéfán, érudant des époques comme des poètes, dont la moindre n'est certainement pas celle qui s'étend de Mallarmé à l'avant-garde des années 1970, période de ruine poétique aux yeux des lyriques, supposé silence à partir duquel le lyrisme est censé émerger.<sup>74</sup>

Le terme, aussi chargé que celui d'avant-garde, apparaît à de nombreux égards comme son double négatif<sup>75</sup>. Derrière ces éléments antagonistes, ce qui se joue concerne la sempiternelle querelle entre anciens et modernes, les avant-gardistes

<sup>73</sup> Olivier Cadiot et Pierre Alferi, « Digest », *op. cit.*, texte 49.

<sup>74</sup> Mathieu Arsenault, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Montréal. Nota Bene. coll. « Nouveaux essais Spirale », 2007, p. 30.

<sup>75</sup> « Historiquement, le lyrisme se pose lui-même comme une réponse aux excès de l'avant-garde, comme une véritable réfection d'une tradition poétique orientée sur le sens et le sujet après son éclatement dans toutes les directions formelles imaginables. Le lyrisme assume cette position historique, répétant volontiers comment ce moment formaliste de l'histoire de la poésie, arrivé récemment à son terme, a cédé la place à une nouvelle époque dans laquelle nous nous trouvons toujours et où le sujet est appelé à occuper une place centrale. » *Ibid.*, p. 40.

voulant ici renouveler la littérature (et, par extension, le monde), tandis que les lyriques cherchent à tout prix à maintenir les formes du passé<sup>76</sup>. C'est précisément cette dichotomie stérile que les animateurs de la *Revue de littérature générale* cherchaient à dépasser en proposant le syntagme « mécanique lyrique » ou leurs sommaires plutôt œcuméniques. Selon Arsenault, Jean-Michel Maulpoix tente aussi d'aller au-delà de cette dichotomie, et préfère sous-diviser les pratiques lyriques en deux camps :

pour tenter de dénouer l'impasse de la polémique qui radicalise en les opposant l'avant-garde et le lyrisme, Jean-Michel Maulpoix joue ici de stratégie, affirmant que, finalement, ce contre quoi en avaient véritablement les poètes formalistes n'a jamais été l'expression subjective elle-même mais bien son excès, le mauvais lyrisme.<sup>77</sup>

Il y a donc un ennemi commun à Maulpoix et à ses adversaires avant-gardistes : ce mauvais lyrisme, « excès de l'épanchement subjectif », « sublime tourné au ridicule », « sujet absenté qui laisse croire encore à sa présence<sup>78</sup> ». Pourtant, au terme d'un long développement théorique, Arsenault conclut que

le mauvais lyrisme n'est jamais loin derrière le bon et que même hors de l'excès de pathos, même en prenant soin de mesurer ses effets, la possibilité demeure toujours pour le sujet de s'effondrer sur lui-même et d'apparaître comme une production langagière mimant et minant le sujet, comme une mécanique rhétorique manipulant le discours de la sincérité, comme l'absence de sujet parlant comme s'il était toujours présent.<sup>79</sup>

Pour Arsenault, le lyrisme est une figure de la réaction : « Il n'y a jamais eu de lyrisme qu'en retour d'autre chose : de la rhétorique, de la poésie objective, de l'avant-garde<sup>80</sup> ». Cherchant à réhabiliter une idée traditionnelle de la poésie, le lyrisme a tout de la « réponse conservatrice », floue dans ses propositions esthétiques, démagogue dans son rejet en bloc des corpus avant-gardistes.

---

<sup>76</sup> À cet égard, lire les propos assassins de Martine Broda, cité par Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 78.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 143.

Toutefois, c'est formellement que cette option est la plus pauvre, ce qui n'est pas surprenant, l'idée même de « forme » étant souvent l'objet d'une dénégation pour les poètes de cette mouvance :

Rétrograde dans l'utilisation qu'il suggère du vers libre, [le lyrisme] se montre aussi frileux quant aux thèmes platement intimistes ou encore empêtrés dans un réseau de symboles de la transcendance d'un héritage religieux vaguement assumé : portes, horizon, lumière, pierres, etc.<sup>81</sup>

Voilà, à mon avis, le réel problème des tenants du renouveau lyrique : la pauvreté de leurs thématiques éteint tout désir, chaque poème apparaît comme la déclinaison différente de quelques figures et métaphores convenues, sans parler de cette insistance régressive à croire que, pour qu'il y ait de l'émotion dans un texte, il faut qu'elle soit thématisée... En somme : pas de surprise du côté du lyrisme, pour reprendre l'expression de Cadiot. Alferi et lui repèrent cette pauvreté et ce conservatisme dans le champ français et leur donnent une origine plus complexe :

L'énergie motrice de l'écriture fut si souvent pensée en termes négatifs qu'il s'est développé une sorte de vulgate du manque propre à la France littéraire. Elle a réinjecté de la transcendance, du mystère, de la piété, en détournant de grands concepts négatifs élaborés rigoureusement dans des contextes bien particuliers (l'impossible, la limite, l'innommable). Loin de ce qui faisait la force et la pertinence de ces concepts, la vulgate du manque les a réduits à une seule thématique grandiloquente pour recréer une scène illusionniste de l'écriture. [...] La thématique du manque donnait des textes plats qui devaient compter sur leur part d'ombre pour prendre de la profondeur. Leur espace était encore celui d'une perspective illusionniste. Mais si l'on fixe les yeux sur les textes, on n'y voit qu'une surface, comme un tableau sans la troisième dimension feinte. « Tout à la surface ».<sup>82</sup>

On pourrait ainsi dire que cette « vulgate du manque » semble aussi atteindre le corpus lyrique, limitant son expression à quelques thématiques convenues dans le cadre d'un geste (l'écriture) dont on escamote la caractéristique principale (le travail sur la langue) au profit d'une illusion (la profondeur). Ainsi, si le lyrisme est une notion historiquement située au même titre que l'avant-garde, il faut effectivement trouver un autre terme pour parler de cette « énergie » à l'œuvre qui

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>82</sup> Olivier Cadiot et Pierre Alferi, « Digest », *op. cit.*, texte 49.

parvient à émouvoir le lecteur. Cela étant dit, cette association entre les livres de Cadiot et le lyrisme n'est pas nécessairement exagérée : l'écrivain joue sur ce terrain en s'appropriant deux des thématiques de prédilection du lyrisme : la nature et la gravité. Bien sûr, tout est une question de traitement : en les accélérant, Cadiot les déplace à des années-lumière des phrases banales sur la souffrance et les paysages bucoliques. J'aurai l'occasion de revenir, dans les deux prochains chapitres, sur la manière dont il manipule ces thématiques. Enfin, je ne peux conclure cet examen des liens entre la poésie et l'œuvre de Cadiot sans relever un élément qui, à l'inverse de la nature et de la gravité, l'éloigne des « lyriques » et lui donne une spécificité qui, par la force des choses, place son travail dans un rapport problématique à une poésie justement assujettie aux thèmes auxquels la limite l'idéologie poétique. Je parle de la *joie*, ce concept qui de Spinoza à Ponge (« je n'ai jamais fait que m'amuser<sup>83</sup> ») n'a cessé de montrer ses potentialités révolutionnaires, n'en déplaît aux tenants de la « vulgate du manque », qui préfèrent le rejeter sous prétexte de légèreté ou, encore mieux, de superficialité, comme si les écrivains, posant des mots sur des feuilles, n'étaient pas avant toute chose des travailleurs de surface.

---

<sup>83</sup> Francis Ponge, *Le grand recueil. Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 38.



## CHAPITRE 6

### SINGER LE POUVOIR

*Tandis que le roi cheminait fièrement à la procession sous son dais magnifique, tous les hommes dans la rue et aux fenêtres s'écriaient « Quel superbe costume! Comme la queue en est gracieuse! Comme la coupe en est parfaite! » Nul ne voulait laisser voir qu'il ne voyait rien, il aurait été déclaré niais ou incapable de remplir un emploi. Jamais les habits du roi n'avaient excité une telle admiration. « Mais le roi est nu! » observa un petit enfant. Et bientôt on chuchota dans la foule en répétant les paroles de l'enfant. Le roi en fut extrêmement mortifié car il lui semblait qu'ils avaient raison. Cependant, il se raisonna et prit sa résolution : « Quoi qu'il en soit, il faut que je reste jusqu'à la fin. » Puis il se redressa plus fièrement encore et les chambellans continuèrent à porter avec respect la queue qui n'existait pas.*

Andersen

#### 6.1 DISCOURS DE LA DOMINATION

Si le chapitre précédent a montré que la réflexion sur la position de la poésie dans les textes, le champ littéraire et le monde était constante chez Olivier Cadiot, ce chapitre cherche à s'attaquer à un élément thématique qui occupe une place tout aussi importante dans l'œuvre de l'écrivain : le pouvoir. J'entends « pouvoir » dans son acception la plus élémentaire, c'est-à-dire cette capacité à obtenir des individus qu'ils se comportent selon notre volonté. Le pouvoir comme domination, donc, avec comme expression le binôme immémorial dominant/dominé. Tous les romans de Cadiot offrent une déclinaison de cette structure classique : Félix le

thérapeute veut ramener à la raison le Robinson psychiatrisé de *Futur, ancien, fugitif*, M, le maître du *Colonel des Zouaves*, soumet son domestique à ses quatre volontés; l'oncle redresseur de *Retour définitif et durable de l'être aimé* tente de remettre en forme le narrateur du roman; Gertrude Stein, tyrannique dans *Fairy queen*, impose ses vues esthétiques à une petite fée intimidée. Reste le cas du roi exilé de *Un nid pour quoi faire*, différent, sur lequel j'aurai l'occasion de revenir. Quoi qu'il en soit, la présence du pouvoir est récurrente chez Cadiot. Ses représentations, même dans des déclinaisons minimales, cherchent à cacher leur propre contingence en exhibant des signes de domination, qu'ils soient d'ordre matériel (représentation de la richesse), discursif (bavardage mondain) ou même philosophique (promotion de la rationalité à travers la technique). Cependant, aucune de ces manifestations n'échappe au regard de la littérature, à cette possibilité qui est sienne de singer le pouvoir, la parodie agissant dans les textes de Cadiot comme force de résistance.

*Le Colonel des Zouaves* nous plonge, dès ses premiers mots, dans le grand monde :

L'allée carrossable débute dès l'ouverture des grilles et se poursuit dans l'obscurité plusieurs kilomètres. S'il n'y avait les brusques plages de prairies enfermées par des murailles de cèdres noirs, on pourrait imaginer descendre sous terre. Après d'innombrables tournants, le tunnel obscur débouche sur une façade Tudor en briques presque grises, boursouflée de verrières élisabéthaines à vitraux armoriés.<sup>1</sup>

La description de l'allée d'une grande maison anglaise, aux attributs appartenant à cette bourgeoisie anglo-saxonne (façade Tudor, verrières élisabéthaines) dans ce qu'elle peut avoir de plus stéréotypé, n'est pas sans rappeler ce qui est en jeu dans *Futur, ancien, fugitif*, dont le chapitre inaugural, titré « RSVP », met en place un décor semblable, avec une réception ayant pour protagonistes les familles Ramplee-Smith et Jones. Cadiot campe ses récits dans des décors inspirés d'images d'Épinal d'une bourgeoisie dépassée, décors dont le côté bande dessinée

---

<sup>1</sup> Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*. Paris. P.O.L. 1997. p. 9.

(Person parle d'une « ambiance Moulinsart<sup>2</sup>») peut rappeler les clichés qui ont fait la fortune de *L'art poétique*. Pourtant, cette bourgeoisie ne se complaît pas longtemps dans ce décor fastueux : dès le deuxième paragraphe du roman, Cadiot, autant par son humour parodique que par cette confrontation des voix auquel il nous a habitués, met un personnage dans une situation de précarité :

Dans un arc de cercle parfait et un crissement léger du gravier ratissé deux fois par jour, vous vous rasez combien de fois par jour? Deux fois, hein? Soyez aussi bon avec le reste du monde qu'avec vous-même, O.K., l'Aston Db4 seize couches de peinture marine s'arrête devant l'escalier à double révolution. Un homme longiligne, chaussé d'une paire de mocassins de conduite en pécari, habillé d'un pantalon resserré en bas type jodhpur, d'une veste de harris-tweed chiné et d'une chemise blanche col ouvert, saute par-dessus la portière et se casse la cheville.<sup>3</sup>

Les accessoires du raffinement (voiture sport, chaussures adéquates, tenue sophistiquée) n'empêchent pas le bourgeois de rater son entrée, si bien qu'on lui suggère de « prendre une doublure<sup>4</sup>», la prochaine fois. La mise en scène de ce ratage montre dès les premières lignes l'importance accordée au cabotinage dans ce décor de carton-pâte. Cette scène inaugurale se déroule toutefois devant une résidence qui n'a rien de la maison de convalescence (le narrateur le dit littéralement : « Ce n'est pas une maison de repos ici») de *Futur, ancien, fugitif* ou de *Retour définitif et durable de l'être aimé*, où d'autres Robinson sont dominés, n'étant plus du côté des maîtres comme chez Defoe ou chez Verne<sup>5</sup>. Le maître, nommé simplement M, trône, dès le début du *Colonel des Zouaves*, « du haut de son perron », entouré d'une « escouade de valets », lorsque l'invité à l'Aston Db4

---

<sup>2</sup> « *Le Colonel des Zouaves* resserre la focale sur le fonctionnement mental de notre Robinson devenu domestique dans une sorte de Moulinsart délirant, ou agent secret, on ne sait pas, double encore de l'écrivain, on s'en doute. » Xavier Person, « Olivier Cadiot, trois rhinocéros et plus », *Le Matricule des Anges*, no 41, novembre-décembre 2002, p. 14.

<sup>3</sup> Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, *op. cit.*, p. 9-10.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>5</sup> La dette de Cadiot envers l'auteur de *L'île mystérieuse* est d'ailleurs assumée : « Le moment clé, c'est quand ils arrivent sur l'île, après le naufrage, et qu'ils trouvent un grain de blé dans une poche qui donnera deux ans après cinquante quintaux à l'hectare. Une allumette dans une doublure suffit pour recréer l'industrie lourde. [...] Cyrius Smith [l'ingénieur du roman de Verne], c'est le modèle de mon Robinson. Sauf que c'est un ingénieur raté. Qui à partir de rien fait tout. Mais en fait trop. Donc se perd. » Olivier Cadiot et Xavier Person, « Un terrain de foot », *Le Matricule des Anges*, no 41, *op. cit.*, p. 19.

se blesse à la cheville. Cette blessure, il faut la cacher pour le dîner, tâche qui revient au narrateur, ce domestique dont les premières phrases ne laissent aucun doute sur l'efficacité : « Dressing-room, trouver un pantalon et donc une veste assortis aux mesures du blessé que j'avais estimées à l'œil, 80-25-57<sup>6</sup> ». Le protagoniste rappelle mot pour mot son inclination au zèle, comme dans un traité de *management* promouvant un « Service total » : « Aujourd'hui, on doit changer de mentalité, travailler non seulement plus mais mieux.<sup>7</sup> » Dès le premier chapitre du *Colonel des Zouaves*, la table est mise : le couple maître-domestique, l'ambiance bourgeoise qui date d'un autre temps et une philosophie du travail tout à fait contemporaine ne laissent aucun doute sur le contenu politique de ce roman.

Les livres de Cadiot comprennent d'innombrables occasions de se moquer d'une bourgeoisie elle-même méprisante à l'égard des classes plus modestes, comme on peut le voir dans les nombreuses discussions mondaines sur des sujets politiques. Dans *Le Colonel des Zouaves*, M et ses invités s'en donnent à cœur joie : « La lutte des classes / c'est soi-disant quand c'est chacun pour soi / Eh bien quand on essaie d'aider les gens / ça ne sert à rien / Il y a un moment où les gens sont adultes<sup>8</sup> » ou encore « on veut nous faire croire en la démocratie. Eh bien on a du pain sur la planche avec ces gens qui ont un avis sur tout, continue-t-il. On finira par faire des référendums sur ce que les gens exigent au petit déjeuner.<sup>9</sup> » Dans *Retour définitif et durable de l'être aimé*, le narrateur, d'abord pris dans un vernissage où la vacuité des « bourgeois bohèmes » n'a d'égal que leur nombrilisme et leur inculture, retrouve vraisemblablement la même faune qui tient Léon Blum en grippe :

Qu'on ne vienne pas me dire que les gens souffrent, autrefois il y avait des enfants de 5 ans dans les mines, maintenant c'est barbecue dès le jeudi soir en RTT, il y avait de l'excès dans un sens d'accord, maintenant c'est à l'envers, déjà en 36, absolument, ils avaient poussé le bouchon [...]. Ma secrétaire loue juin-juillet une villa à Dinard en première ligne, elle fait du jogging avec son labrador au Polo, etc.,

<sup>6</sup> Olivier Cadiot. *Le Colonel des Zouaves*. *op. cit.*, p. 11.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 33.

alors moi je dis terminé, qu'on ne vienne pas me dire à moi ce que c'est une entreprise, hein? Les PME en ont pris plein la gucule à cause des cocos, c'est tout vu, faut pas me la faire à moi hein?<sup>10</sup>

Dans *Un nid pour quoi faire*, Cadiot met dans la bouche d'aristocrates ubuesques des paroles qui reproduisent avec fidélité la rumeur d'un discours social français de centre droit de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, avec sa haine des politiques socialistes et sa critique des abus : « Messieurs, on est endormis dans de bons sentiments, et tout ça à cause de quoi? deux siècles de laxisme, à force de mollesse, putain, c'est une chienlit monumentale, [...] on a été baisés par 68, par le Vietnam, par la bande à Baader, par Bob Dylan<sup>11</sup> ». Rien de surprenant, donc, à ce que l'auteur admette la valeur quasi documentaire de ces « chroniques mondaines hallucinées » :

Sur cette question, je suis allé au charbon. Je me suis fait des expéditions. J'ai été confronté à un certain nombre de choses précises de ce côté-là. Ce que je raconte est très en dessous de la réalité. Tout est vrai, bien sûr, même les choses inventées. Il faudrait un outil beaucoup plus rapide pour pouvoir rendre compte du centième de ce qu'on a vu.<sup>12</sup>

Le dernier roman de Cadiot dresse aussi le portrait d'une aristocratie grotesque dont il ne subsiste qu'une image risible. À titre d'exemple, le portrait du Dauphin, « enfant obèse engoncé dans une robe de chambre à fleurs de lys, [...] perruque très haute, à tête d'âne, yeux noirs fixes<sup>13</sup> », ou encore le potinage de cour : « C'est le beau-frère du fils qui a épousé une Bismarck? Non, il a décroché une Borchouf-Magaz zu Birkcht, à la force du poignet, bonne pioche, ultra-riche, la Birkcht, des millions d'hectares en Poméranie<sup>14</sup> ».

Une forme moins ostensible de la représentation du pouvoir s'incarne dans l'importance que les personnages de Cadiot accordent à la technique. Cette dernière est liée à la notion d'avant-garde, pour qui la croyance au progrès est

<sup>10</sup> Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, Paris, P.O.L., 2002, p. 203.

<sup>11</sup> Olivier Cadiot, *Un nid pour quoi faire*, Paris, P.O.L., 2007, p. 19.

<sup>12</sup> Olivier Cadiot et Xavier Person, « Un terrain de foot », *op. cit.*, p. 20.

<sup>13</sup> Olivier Cadiot, *Un nid pour quoi faire*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 48.

intrinsèque. De plus, un autre élément qu'on retrouve partout chez Cadiot, tant dans les thèmes que dans le style, et qui est en lien avec l'idée de la technique, est la précision. À preuve, cet extrait du *Colonel des Zouaves* où l'organicité du mouvement se mêle à la description machinale de la course :

Un deux respire allez hop déployez jambe d'un coup sec. Lancer en avant. Pose du pied. Souple sur les genoux. Hop. Deuxième foulée jambe gauche. Se relever progressivement sixième foulée. Carbone stocké par nourriture se combine à azote dans muscle. Tête légèrement en avant. 10 s 45/100.<sup>15</sup>

Comme le dit Jean-Yves Jouannais, qui évoque du même coup que le risque lié à la technique est la désincarnation, ce personnage « s'active, précis jusqu'à n'être lui-même qu'une activité de précision<sup>16</sup> ». Dans *Le Colonel des Zouaves*, cette croyance en la technique pousse effectivement le protagoniste à deux excès contradictoires : par ses prouesses, il s'apparente à une forme d'automate, mais cette obsession de la technique, cette volonté de perfection traduit une folie extrêmement plus humaine, opposée au règne de l'ordre et de la raison. Ce devenir automate du narrateur s'observe notamment au chapitre cinq, alors qu'il sort pour la première fois de la maison. Déjà, son uniforme de domestique n'est pas typique : « J'enfile ma tenue de sortie de température moyenne. Je n'ai pas oublié d'accrocher sous la chemise mon grand holster de cuir contenant outils et appareils. Pantalon huilé camouflage. Bottes antidérapantes avec renforts acier.<sup>17</sup> » Robinson ne lésine pas sur l'équipement : « Gilet à poches multiples, contenant tournevis de précision, couteau multilame, cuillère + fourchette dépliantes, gourde extraplate à alcool 90°, fils et bistouris à coupe variable<sup>18</sup> ». Cette longue énumération de matériel sophistiqué n'annonce pas une sortie dans l'espace ou une opération de déminage : il s'agit simplement de pêcher le poisson. Robinson a l'équipement qu'il faut : « canne à mouche bambou refendu, 8 l-2 pieds à action rapide, gants de conduite mi-phalange, lunettes anti-uv avec micro-tête artificielle

<sup>15</sup> Olivier Cadiot. *Le Colonel des Zouaves*, op. cit., p. 36.

<sup>16</sup> Jean-Yves Jouannais. *L'idiotie. Art, vie, politique – méthode*. Paris. Beaux Arts Magazine. 2003. p. 93.

<sup>17</sup> Olivier Cadiot. *Le Colonel des Zouaves*, op. cit., p. 25.

<sup>18</sup> *Ibid.*

dissimulée dans les montures qui détecte tous les bruits<sup>19</sup>». Après des « heures de course à travers des prairies<sup>20</sup> », il trouve le lieu approprié pour pêcher et décline son identité : « Mon nom est John Robinson / Je suis le coureur des plaines / Mon nom est John Robinson, fils de Rob<sup>21</sup> », puis, selon la formule flaubertienne : « Robinson c'est moi<sup>22</sup> ». La pêche, activité a priori assez simple, est prétexte à un exposé qui démontre le raffinement technique du protagoniste : « Je prépare une canne de cinq pieds à action rapide, munie d'une soie de 34 terminée par un hameçon de 10 ou de 8 sur lequel je crochète par le dos une sauterelle précédée d'un petit plomb anglais mou<sup>23</sup> ». Au chapitre suivant, le protagoniste est de retour dans la maison avec le fruit de son labeur. Mais même si la mission est accomplie, il maintient sa vigilance au niveau supérieur :

Je longe le mur laqué du grand couloir courbe avec précaution en portant le plat. 300m, brouhaha grandissant plus j'approche de la salle à manger. 200m, inclinaison compensée du plat par rapport au virage. 100m, brouhaha, j'approche. Virage à 60° devant les consoles, claquement de langue, ouverture des portes par une double détente des aides dissimulés. J'entre, lumières maximum, cris.

– Qu'il est beaaaaau Aaaah! Trio du fond à l'unisson hurlé, mais qu'il est beau. Quelle bête ça alors!

– Pêché ici? Juste devant? Demande suraigu l'invité inconnu, dans vos fossés? Dans ces étangs noirs?

– Dans le lac! S'écrie un type maigre et surexcité. Boum, bataille!<sup>24</sup>

À lire ces quelques lignes, on voit que l'exagération vient de partout : le narrateur a pêché le poisson près de la maison, non pas à des heures de course « dans des prairies »; les invités réagissent hystériquement à la vue d'un simple poisson. Le narrateur est rassuré et peut déclarer « mission accomplie » : « Tout est bien. Calme. Repos. Ça va. Travail pur. Réussite 100%.<sup>25</sup> » Cependant, son discours indique que cette efficacité n'est pas à attribuer à un quelconque talent naturel,

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 34.

mais plutôt à une mécanique parfaitement huilée. Quand il s'approche des invités pour leur servir le poisson, Robinson, tel un automate, « passe à la vision 180°, en plissant les yeux, pour reconstituer les visages flous des invités aux angles morts, en comparant les ombres avec les noms mémorisés sur le plan de table<sup>26</sup>». Il est « domestique depuis toujours<sup>27</sup> », « bien réglé<sup>28</sup> », une « machine sans erreur<sup>29</sup> ». La représentation de deux activités récurrentes on ne peut plus « naturelles », la pêche et la course, va servir à mettre en relief le devenir automate du narrateur, Cadiot revisitant du coup la dichotomie classique opposant nature et culture, ici représentée par la technique. Ainsi, lorsque Robinson repère le poisson, il déploie son attirail pour l'attraper : « canne ultralégère », « sèche Ryman III à reflets acier<sup>30</sup> ». Mais les outils ne suffisent pas : pour maîtriser la nature, il faut se fondre en elle, puisque « tout est dans tout<sup>31</sup> ». Robinson se fabrique donc un scaphandre pour « s'arrimer en plantant un piquet de métal dans le lit, ne plus bouger, et regarder la rivière de l'intérieur en attendant que les poissons s'habituent à ma présence<sup>32</sup> ». Il désire se fondre dans la nature, devenir elle, même si cette transformation est impossible sans technique. Le même phénomène se produit lorsque les oiseaux risquent de compromettre la partie de pêche :

Je ne bouge plus. Des vols répétés sur la rivière risquent de projeter des ombres anormales sur son lit. Rentrer sous terre ou faire diversion? Le mieux serait de poster un renard et une chouette naturalisés dans des caches, munies d'un dispositif élémentaire d'apparition à pédalier, à proximité des oiseaux perchés. Une première fois l'écran rabattu découvre la tête du renard. Réaction intense et très longue des cobayes. On répète l'expérience cinq fois. baisse progressive des réactions. On change la place du renard : réactions moyennes. On recommence trois fois, plus aucune réaction, les oiseaux sont habitués, mais toujours prêts à réagir en cas de nouveau danger.<sup>33</sup>

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 57.



La ressemblance avec le personnage de Defoe est ici assez évidente. Mais contrairement au Robinson mythique, à qui tout réussit, le Robinson de Cadiot n'est pas exempt de bogues... Il a beau « enclencher son augmentateur de vitesse<sup>34</sup> », il ne se maintient pas au niveau : « Je ne suis pas assez en forme. Je ne suis pas en bonne condition normale prévue. Mes sucres lents. Il y a quelque chose qui ne va pas. Ce n'est pas la peine de le cacher<sup>35</sup> » ou encore « Je suis en perte de vitesse. C'est ça. Je suis moins en forme, c'est le souffle. Pas assez de souffle.<sup>36</sup> » Le domestique, moins efficace, donc nécessairement *malade*, envisage pour lui-même des solutions mécaniques : « Il faudrait me re-régler<sup>37</sup> ». La situation atteint son paroxysme lorsque Robinson met trop de temps à servir un soufflé :

300 m, brouhaha grandissant, 200 m. Plus vite le soufflé dégonfle 100 m. Ouverture des portes ah le soufflé dégonfle cris : Qu'il est beaaaaau Ah. Devaient-ils crier. Silence désapprobateur.

– Le souffleur est un écorché vif, ricane M devant ma tête.

Le souffleur, c'est moi. J'avoue avoir craqué à ce moment-là.<sup>38</sup>

Ne supportant pas la critique, nostalgique de ses succès précédents (l'approche du domestique, au début de l'extrait, rappelle l'épisode du poisson), Robinson tombe littéralement hors service : « Je me suis effectivement évanoui debout. Le plat à la main, de dos face à la desserte, face au grand miroir, et je ne sais pas exactement combien de temps je suis resté là.<sup>39</sup> » La technique, dont la maîtrise devrait normalement éliminer tout imprévu, trouve dans un simple soufflé son Waterloo, Cadiot démontrant par le ridicule de la situation à quel point cette volonté de contrôle est un leurre. Cette tension entre nature et technique, contingence et pouvoir, trouve son expression la plus intéressante dans *Retour définitif et durable de l'être aimé*, qui est pour ainsi dire le récit de la fusion de l'une dans l'autre,

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 127.

sous le signe d'un lapin fluo qui invite le lecteur à descendre dans un terrier qui le mènera à cette curieuse invention de Cadiot qu'est la « post-campagne » :

Le lapin fluo, c'est tout le contraire de nos vaches classiques, il est entièrement neuf, poils et moustaches vert fluo [...]. Réalisé avec amour par un artiste de labo dans son atelier-hôpital, prototype vivant, oreilles clonées et douces, cible idéale dans campagne transparente, gibier 4D pour nouveau chasseur.<sup>40</sup>

La référence à l'œuvre *GFP Bunny* d'Edouard Kac, « lapin vivant qui, grâce aux ressources du génie génétique, se présente avec un pelage vert fluorescent<sup>41</sup> », devient emblématique d'une « spectacularisation<sup>42</sup> » de la nature où l'homme veut croire à un retour aux sources alors qu'il est plus que jamais dans le simulacre. La nature, dans ce roman, est toujours déplacée non plus seulement par la technique mais par la technologie, si bien que même le désir se désincarne. À titre d'exemple, cette description de femme aux « yeux noirs placés au milieu des arcades à l'endroit pile où vous vous dites : oui c'est exactement là, bouche grande, mobile selon les situations, seins pointus sous polo serré<sup>43</sup> » ne se déroule plus dans une perspective charnelle. Quand le narrateur pose son regard sur elle, alors qu'elle dort, c'est à l'échelle microscopique qu'il la décrit :

Elle dort, elle est constituée d'un grand nombre de cellules, elles-mêmes composées d'une multitude de particules atomiques, elle a l'air immobile, ses particules ne le sont pas, elles vibrent d'un mouvement énorme à une vitesse d'agitation de plusieurs kilomètres par seconde qui maintient sa température dans les limites du vivable.<sup>44</sup>

Si le Robinson du *Colonel des Zouaves*, à force de prouesses, laisse paradoxalement voir sa folie, donc son humanité, le décor de *Retour définitif et durable de l'être aimé* est l'expression d'une réalité inverse : derrière des apparences bucoliques, cette nature n'est rien d'autre qu'un avatar technologique

<sup>40</sup> Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, op. cit., p. 16.

<sup>41</sup> Michel Gauthier, *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, Paris. Les presses du réel. coll. « L'espace littéraire », 2004, p. 97-98.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>43</sup> Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, op. cit., p. 31.

<sup>44</sup> *Ibid.*

où « les nitrates non assimilés du champ de maïs au-dessus sont entraînés par les pluies vers les rives et s'écoulent discrètement dans l'eau<sup>45</sup> », où « des nénuphars anormaux prolifèrent<sup>46</sup> », où l'agent orange, produit chimique qui permet à Cadiot de condenser les thèmes de la nature, de la technique et de la guerre, se retourne contre ceux qui l'ont créé.

## 6.2 PARODIER LE MILITAIRE

En étudiant *L'art poétique*, on a vu comment ce livre a joui d'une réception enthousiaste dès sa sortie et a fait symboliquement de Cadiot le porte-parole d'une nouvelle génération d'écrivains. Peut-être pour se jouer de cette soudaine promotion qui l'a métaphoriquement transformé en « colonel<sup>47</sup> » d'un régiment de nouveaux venus, l'écrivain propose, dans le deuxième volet du cycle Robinson, un récit narré par un domestique qui, aliéné par sa condition de dominé, s'imaginer aux commandes d'une armée et dope le récit de ses journées à une substance pour le moins surprenante : le romanesque, entendu comme ce qui « excite l'imagination ». *Le Colonel des Zouaves*, comme son titre l'indique, file la métaphore militaire, parodiant à de nombreux égards la pensée avant-gardiste dans ce qu'elle pouvait avoir de grandiloquent et de prétentieux. Ce balancement se situe déjà dans le choix des mots : le verbe « servir » renvoie autant au lexique de la domesticité qu'à celui de l'armée; le terme « zouave », à la fois au soldat et au potache. Cet usage parodique du vocabulaire militaire marque le passage à un

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Il y a longtemps que je lis le titre du deuxième roman de Cadiot comme un clin d'œil à sa propre situation dans le champ. J'ai été toutefois très surpris de trouver, lors d'un séjour de recherche au Centre international de Poésie de Marseille (CIPM), un tract anonyme (daté d'octobre 1997) ironique et virulent inséré dans les pages du *Colonel des Zouaves*. En voici un extrait : « Cette reconnaissance de l'importance d'une œuvre en cours consacre, à nos yeux, celui qui est "le meilleur d'entre nous", nous qui sommes nés entre 1950 et 1960 et qui écrivons. La démarche d'Olivier Cadiot, qui d'une part construit une œuvre non sans réflexion ni autocritique, d'autre part agit en faveur de sa diffusion vers le public, là aussi en réfléchissant son action, suscite notre admiration et nous entraîne à lui accorder notre soutien qui se traduira, dans un premier temps, par la création d'un club destiné à soutenir et à promouvoir les travaux de celui qui peut apparaître comme le porte-drapeau de notre démarche en écriture, le "colonel" en quelque sorte de notre régiment de *zouaves*. »

autre mode d'appréhension de la littérature, le protagoniste de ce roman « servant » justement le propos de Cadiot : son Robinson devient l'arme métaphorique qu'il emploie pour critiquer la pensée avant-gardiste. Cette prémisse montre de façon bien symptomatique que Cadiot est conscient d'écrire dans un moment postérieur à l'avant-garde, où on s'imagine difficilement « parler [avec sérieux] d'Écriture en majuscules et militairement<sup>48</sup> ». En déployant la question du militaire par le biais de la parodie, Cadiot pose aussi la difficile question du politique dans la littérature et réfléchit au rapport de pouvoir entre son travail d'écrivain et les forces d'ordonnement de sa société. Il est lucide : ce rapport est déséquilibré, mais ce déséquilibre n'est pas synonyme d'échec. Au contraire, c'est sans complexe qu'il faut travailler depuis ce positionnement mineur, la littérature n'ayant pas d'autre avenue, comme on l'a vu au sujet de la bourgeoisie, que de singer le pouvoir. Une désinvolture alimente le désir de se jouer de ce positionnement mineur, la parodie devenant la forme d'expression de ce jeu. Pour ce faire, Cadiot troque l'éclatement formel pour le monologue continu, quoique le discours du narrateur soit loin d'être stable : les décors se renversent, la temporalité disjoncte et les styles se chevauchent. L'écrivain passe du style soutenu aux clichés de la littérature d'espionnage, intégrant le tout à l'avancée du récit, sans toutefois abandonner ses thèmes de prédilection et son phrasé typique. L'usage de la métaphore militaire se déploie dans cette tension entre sérieux et parodie : même si on peut difficilement rapprocher le rôle de l'écrivain de celui du colonel, ce pas de côté pose, sous des allures de pitrerie, de véritables questions sur ce qu'implique l'idée d'un positionnement dans le champ littéraire français contemporain ; de même, le Robinson du *Colonel des Zouaves* est loin de percevoir l'aspect parodique d'une telle métaphorisation qui est pour lui nécessaire : la tâche de domestique, c'est du sérieux, c'est une guerre qui se livre une bataille à la fois. L'effet comique est extrinsèque à sa folie, c'est

---

<sup>48</sup> « Résistance, c'est un grand mot. C'est ça justement, il me semble, qui a changé : le sens des proportions. Je crois malheureusement moins à l'idée merveilleuse d'une Langue capable de déboulonner les Discours. En tout cas je n'y crois pas en ces termes-là et j'aurais honte de parler d'Écriture en majuscule et militairement. Mais ça résiste quand même. Quelque chose contre je ne sais quoi, dans le vide. Pas une idée générale quelque part, mais une action étrange qui traverse tout. » Olivier Cadiot. « Explicit Lyrics ». *La Quinzaine littéraire*, no 767, août 1999, p. 39.

précisément le décalage entre le sérieux de son engagement et la futilité de sa tâche qui le fait naître. Et pour boucler la boucle, cette démesure entre la nature de la tâche du domestique et le sérieux qu'il lui confère rappelle la situation d'écrivains qui s'imaginent, avec quelques phrases ou quelques livres, avoir un quelconque impact sur la société...

Comment Cadiot s'y prend-il pour déployer cette métaphore militaire? D'abord, il rapproche son narrateur du monde de l'espionnage : panneaux mobiles de bibliothèques révélant des caches, manœuvres complexes dûment maîtrisées, capacité de se maintenir sous l'eau, de se percher aux arbres pour observer M et ses invités, etc. Mais comme le titre du roman l'indique, ce n'est pas en tant qu'espion, mais bien en tant que colonel que Robinson excelle, cela prolongeant du coup l'ordre hiérarchique, le dominé dominant à son tour des plus faibles que lui. Les rencontres de Robinson avec ses subalternes sont l'occasion pour le lecteur de jauger le sérieux de son engagement. Le domestique leur prodigue les préceptes d'un art (ménager?) de la guerre adapté à la réalité de son époque, rappelant constamment la nécessité d'oublier les anciennes doctrines :

Votre métier traditionnel, c'est fini, terminé, je poursuis en me levant pour écrire au tableau : (A-P) n. A, c'est « Avant ». P, c'est « Progrès ». Le temps ancien doit être fractionné par le futur à l'infini. Entendez par là que vos vieilles habitudes [...] doivent être élevées à une puissance infinie par des actions nouvelles et invisibles. [...] Messieurs, je poursuis, le service a changé. La notion elle-même.<sup>49</sup>

Ainsi, la notion de « service » s'est transformée. Elle requiert des domestiques qu'ils soient à l'avant-garde de leurs tâches. Les belles leçons du narrateur débouchent sur un exercice pratique qui illustre bien le renversement parodique : Robinson explique à ses « soldats » la meilleure façon de manier non pas la mitraillette mais bien... le ramasse-miettes : « Prise pouce / index, contrôle dessous annulaire, bras-poignet-main solidaires, c'est ça le secret. Toujours tirer vers la miette, d'avant en arrière, jamais pousser vers les miettes<sup>50</sup> ». L'aspect

<sup>49</sup> Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, op. cit., p. 51.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 53.

complètement loufoque de cet extrait discrédite tout le sérieux habituellement associé au lexique de l'armée. La rhétorique militaire réduite à expliquer le fonctionnement d'un outil aussi trivial qu'un ramasse-miettes... Voilà qui montre à quel point l'avant-garde est désormais associée à quelque chose de ridicule. Pourtant, Robinson, lui, n'a pas l'air de percevoir la dimension farfelue de ses agissements : sa dévotion est absolue. Parce que « la maison est un champ de bataille<sup>51</sup> », il n'a pas d'autre choix que de prévoir les coups, en construisant par exemple une maquette de la maison « pour mieux rationaliser les déplacements du service<sup>52</sup> ». Il organise les positions de figurines représentant le maître et les domestiques, à la recherche de stratégies pouvant lui permettre d'atteindre un objectif ambitieux, comme il l'explique à ses « soldats » : « Il y a une marge d'erreur à tout calcul, [...] on doit la diminuer jusqu'à un pourcentage qui rejoint presque celui du hasard<sup>53</sup> ». Obsession du contrôle poussée jusqu'aux extrêmes limites de la contingence, qui d'une part rappelle l'obsession pour la domination de la nature via la technique, et d'autre part oblige Robinson non seulement à opérer des mouvements sur des modèles réduits, mais aussi à organiser des exercices « militaires » avec ses domestiques, les positionnant de manière à créer une maquette vivante, où chaque geste est répété à satiété. Tous les outils sont mis au service de la cause : Robinson, conscient de la valeur d'une bonne stratégie de communication, publie un journal qui rend compte des besoins des patrons. Et à l'image de son propre maître, il ne tolère aucun impair : « Vous croyez quoi? Vous pensez qu'un général reste en première ligne à attendre les obus? Mais non, il est dans sa tente, il réfléchit.<sup>54</sup> » Promu ici général, Robinson veut rendre son rang visible même dans son accoutrement :

Il faut que je me dessine un nouvel uniforme beaucoup plus voyant. Pour me distinguer des troupes. Pour pouvoir rester dans ma tente et décider en toute concentration des plans à venir. Je dors très peu. Je travaille tout le temps. J'ai un

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 112.

nouvel uniforme rouge et noir, un casque à plumes, des chaussures pointues en acier, la vie est belle, je réfléchis à tout.<sup>55</sup>

Conséquent avec son idéal de perfection, il n'hésite pas : plus la satisfaction est en baisse, plus les manœuvres pour améliorer le service se radicalisent. Il ne craint pas de diviser ses troupes en deux groupes, de les envoyer se battre dans la forêt : « Les blancs commencent par là. Les bleus de l'autre côté. Balles réelles.<sup>56</sup> » Cette nouvelle doctrine militaire, malgré la rigueur des exercices, Robinson a de la difficulté à l'inculquer à ses troupes, comme lorsque « le porte-drapeau du 2<sup>e</sup> Zouaves demande au colonel (c'est moi) qui se tient derrière le centre du régiment, c'est-à-dire derrière le bataillon, à la gauche duquel est placé le drapeau » : « mon colonel faut-il faire flotter le drapeau?<sup>57</sup> » Robinson est contraint de reprendre ses explications du début :

Je lui réponds que ce n'est pas la peine et que nous verrons plus tard. En effet si un drapeau déployé est placé en première ligne, comme c'était le cas avec nos formations surannées de l'époque, il risque d'être un indice compromettant, dans bien des phases de combat où il est nécessaire de dissimuler une ligne de bataillons dans le moindre pli du terrain, en attendant le moment de l'attaque ou de l'assaut décisifs.<sup>58</sup>

Ces principes, envisagés du point de vue de la sociologie du champ, s'interprètent presque mot pour mot comme une métaphore de ce qui se passe dans le champ littéraire : aux tonitruantes avant-gardes, Cadiot oppose un modèle plus furtif, qui gagne en efficacité ce qu'il perd en grandiloquence. Car les termes du « service » ne sont plus les mêmes. Si on persiste à croire, comme Pierre Bourdieu, que les révolutions esthétiques et intellectuelles se font au gré de luttes, alors il ne faut pas hésiter... La fin justifie les moyens, il va donc de soi de s'engager dans la voie la plus improbable, qui emprunte, chez Cadiot, les traits de l'idiotie, que Jouannais conçoit comme

---

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>58</sup> *Ibid.*

art engagé, à l'évidence, parce qu'il ne se proclame pas tel, et parce qu'au discours de maîtrise et de condamnation il préfère la posture anti-héroïque de l'incompréhension. Un art engagé tout autant contre un état du monde que contre ce que l'on pense communément devoir en dire.<sup>59</sup>

Et même si cette résistance se déploie impudiquement dans l'humour et dans la joie, il faut garder en tête qu'en singeant le pouvoir, la littérature n'entend pas pour autant rigoler. Elle ne joue pas les fous du roi<sup>60</sup>, car notre époque, en somme, n'est pas bien différente des autres, comme le rappelle Cadiot au sujet de l'avant-garde du pouvoir que constitue l'armée :

Maintenant la guerre est chic-urbaine, mais de loin, en fait il y a des morceaux de corps partout, on s'imagine toujours que c'est plus sport, plus moderne, plus élégant techniquement, c'était pareil autrefois, regardez-moi cette petite photo de dragons attendant un train gare du Nord, avec ces jolies housses pour protéger les casques, ces sabres qui pourraient à peine couper un saucisson, ces merveilleux harnachement de cuir noir, ces brides acier, la fleur au fusil, ça s'est terminé dans la boue à coups de pelle-bêche dans la tête.<sup>61</sup>

### 6.3 CHANGEMENT DE GARDE, QUI GARDE ?

Cadiot n'a jamais traité la question du pouvoir aussi frontalement que dans *Un nid pour quoi faire*, son dernier livre, paru début 2007. Cette œuvre nous plonge dans la cour d'un roi en exil, réfugié dans un chalet en montagne. L'intrigue est sommaire, comme c'est souvent le cas chez lui : le souverain cherche activement un conseiller image pour mettre en place une stratégie *marketing* qui doit déboucher sur son retour au pouvoir. Pour de nombreuses raisons, ce texte fait cavalier seul dans l'œuvre de Cadiot. D'abord, nous sommes plus près que jamais de la forme traditionnelle du roman. Les traces du passé « expérimental » de l'auteur sont presque imperceptibles; l'unité des lieux, du temps, des personnages

<sup>59</sup> Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 42.

<sup>60</sup> Voir Marc Angenot, « Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social », in Jacques Neefs (dir. publ.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1992. Dans cet article, Angenot introduit la notion de fou du roi qu'il utilise pour « décrire le statut d'ambiguïté fonctionnelle du travail littéraire moderne comme déviations et subversions tolérées, dépenses langagières ostentatoires, ironisation protégée par les Pouvoirs. » (p. 23)

<sup>61</sup> Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, *op. cit.*, p. 168.



laisse apparaître beaucoup plus clairement la structure et le propos du texte. Ce roman diffère aussi des autres parce que le couple dominant-dominé, dont on a montré la récurrence dans l'œuvre, n'y est pas présenté de la même manière : le roi est beaucoup moins tyrannique que les maîtres des autres livres, et le conseiller, certes dans une position inférieure, exerce un grand ascendant sur le roi. Enfin, il faut insister sur la proximité et les similitudes du récit avec l'époque contemporaine : pour une rare fois, on a l'impression que cette fable se déroule dans le contexte de l'actuelle décennie, marquée par l'ascension de George W. Bush ou de Nicolas Sarkozy, tous deux conseillés dans leurs moindres gestes par des faiseurs d'image et autres « spin doctors ». Bien sûr, traitant de la monarchie, Cadiot injecte à son récit nombre de signifiants anachroniques (perruques, obséquiosité aberrante, idiotie congénitale, etc.), mais cela ne sert qu'à augmenter l'aspect parodique du portrait auquel il se livre. J'aimerais ici analyser cette proximité entre l'époque actuelle et les stratégies prônées par le conseiller, pour ensuite observer comment Cadiot met en scène une révolution de palais par un improbable changement de garde lors duquel Robinson devient roi.

Si Cadiot baptise encore une fois du nom de son personnage fétiche le conseiller de *Un nid pour quoi faire*, il indique clairement la raison qui motive ce choix : « Un homme seul est assis dans cette cuisine, appelons-le Robinson, il n'a pas de barbe, de chapeau en peau de chèvre, de parasol et de perroquet, mais quelque chose dans son cerveau persiste, il traduit tout ce qui lui arrive en terme d'île, chaque événement est un naufrage<sup>62</sup> ». Bien que les traits caricaturaux du personnage aient disparu, Robinson est encore l'homme des accidents. Sa persistance à user de cette figure, Cadiot ne cesse de la signaler, si bien que, même en sachant que ce personnage fait partie de « l'histoire ancienne<sup>63</sup> », il en actualise l'emploi dans ce nouveau livre, comme pour montrer que dans cette répétition loge tout de même de la différence : « Les gens sont drôles, ils croient que l'on peut déraciner un problème du jour au lendemain, j'arrête de me prendre

---

<sup>62</sup> Olivier Cadiot, *Un nid pour quoi faire*, op. cit., p. 74-75.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 74.

pour celui que je ne suis pas, ah non, [...] c'est idiot, cette idée de tout changer<sup>64</sup>». L'usage du nom de Robinson est loin d'être un artifice intertextuel : il s'agit véritablement d'une figure autobiographique qui représente la perception de Cadiot du travail de l'écrivain. On discerne aisément ici l'évolution du personnage présent dans tous ses romans, évolution marquée par un changement à la fois thématique (différence dans le binôme dominant-dominé), formel (Cadiot s'engageant dans le roman plus que jamais) et narratif, puisque le récit, apparemment orienté vers la reconquête du pouvoir du roi, s'avère finalement être celui de l'ascension fulgurante de Robinson.

Le protagoniste du roman a un fort penchant pour la fête. C'est pendant l'une d'elles, en discutant avec un camarade noceur, qu'il entend parler de la possibilité d'emploi autour de laquelle gravite le récit :

J'ai un ami royaliste, eh oui, il y en a des nouveaux, [...] qui voudrait te parler. toutes affaires cessantes, te parler d'une solution pour toi, un job ultra-payé, une cour royale en exil, il faut intervenir, il faut revoir l'image, ils sont en perte de vitesse, redessiner un logo, décoration intérieure, il faut tout refaire.<sup>65</sup>

Le narrateur n'hésite pas longtemps. Alors qu'il se dirige vers l'entretien d'embauche, on obtient, par le foisonnement de ses pensées, des détails sur l'offre d'emploi : « Cour royale en exil, Programme de reconstruction d'image, Recherche conseiller, Sportifs bienvenus<sup>66</sup> ». Sa tactique est au point :

On a une image en baisse, on voudrait changer de style, on a un problème de vieillissement de notre enseigne, et tout en ne perdant rien de notre passé on veut donner un coup de modernité, c'est possible? Je leur dirai Oui. Mais est-ce qu'on peut rajeunir l'image tout en gardant l'ancienne? Mais aucun problème, tout est dans tout, je répondrai du tac au tac, ils vont m'engager, c'est sûr, je suis le meilleur. prenez-moi [...].<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 130.

À lire ces lignes, on constate que ce roi en exil se retrouve dans une situation qui n'est pas sans rappeler celle des écrivains auxquels je m'intéresse. La question demeure la même : comment se renouveler sans liquider le passé? La réponse de Cadiot, à première vue surprenante, reste assez cohérente avec sa position, puisqu'elle consiste à fusionner ses deux thèmes de prédilection :

il faut prendre le contre-pied de l'idée reçue que les rois font automatiquement du luxe, c'est trop facile, on est prévisibles, si on veut rester dans la course, il faut créer la surprise [...], moralité, c'est clair, net et précis, on va créer une société, je lui lance, bon, il faut vous dire que Sa Majesté est poète, alors l'argent le dégoûte, un Roi poète et un commercial légitimiste, ça fait des étincelles.<sup>68</sup>

L'union plutôt réaliste d'un roi ouvert d'esprit et d'un conseiller adepte de la vente rend possible la combinaison improbable de la poésie et du pouvoir. Vantant les bénéfices du rétablissement d'une « possibilité de surprise », le conseiller convainc la cour des vertus de son plan, ici décrit en détail :

On fait une société, voilà, on met la boîte en gérance, à la limite on franchise, je ne suis pas contre, on fait juste un contrôle qualité de temps en temps, noblesse oblige, on conditionne les gars, et puis *on prend le cash, tout ça c'est annexe, le principal c'est de reprendre le pouvoir*, on arrête avec le national, *on est prétendant au trône, on assume, c'est notre programme*, et là, premier geste, nous ne profitons plus de l'argent public, fertig, on coupe, encore que le Comte de Paris recevait de De Gaulle une subvention pour payer son bulletin [...]. Il faut passer à la mondialisation, on le comprend pour le textile ou les élevages de poulets, mais pour nous non, on risque de prendre du retard, il faut couper les ponts avec toute idée de local, il faut du jet-set exportable. sous une bulle, une station de ski sous une bulle, en plein désert, la météo c'est nous.<sup>69</sup>

À l'instar du Robinson domestique qui, dans *Le Colonel des Zouaves*, se servait du b. a.-ba du *management* et de l'art militaire pour augmenter la performance de ses subalternes, le Robinson conseiller puise à la source du *marketing*, plaquant ses lieux communs pour fomenter la reprise du pouvoir d'une monarchie qui n'a pas d'autre choix que de s'organiser à la manière de l'industrie du « textile » ou encore des « élevages de poulets ». Il faut reprendre le pouvoir, coûte que coûte, surtout si le prix à payer concerne l'étiquette. Toute la force rhétorique du

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 165-166. Je souligne.

discours du conseiller réside dans son cynisme, dans l'audace qui consiste à s'assumer comme tel. La formule de Cadiot est sans équivoque (« on prend le cash »), comme si, à notre époque, il n'y a plus à faire semblant qu'il est honteux d'être prétendant au trône : l'opportunisme passe pour de l'ambition, l'impudeur pour du courage. L'allusion au Comte de Paris et à Charles de Gaulle rappelle en toutes lettres la complexité hiérarchique de la France, la survivance de ses structures monarchiques parfois déniées par les idéaux républicains : deux siècles après la Révolution, le descendant orléaniste profite des fonds de la République pour diffuser son message. D'ailleurs, la situation d'Henri d'Orléans (1908-1999), dont les agissements ont déchiré la famille royale française dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, fait penser à celle dans laquelle se retrouve le roi de *Un nid pour quoi faire*, à la fois déchu et déterminé, grotesque dans ses prétentions et précaire dans son image publique.

Mais revenons à notre objet d'étude. Au-delà des courants royalistes, la stratégie *marketing* du conseiller Robinson n'a rien de particulièrement impressionnant : on sait comment la machine politique fonctionne aujourd'hui, avec les faiseurs d'image, les budgets de publicité, etc. Dans cet ordre d'idées, Robinson cherche à vaincre le mal par le mal. De la même façon qu'on « met un siècle à détricoter le siècle qui précède tout en tricotant le prochain [a]vec la même laine<sup>70</sup> », il semble normal de reprendre le pouvoir au capitalisme en usant de ses stratagèmes, surtout de ceux qui malmènent les scrupules du passé. Pour que le souverain puisse reconstruire son image, il faut modifier la théorie des « deux corps du roi » de Kantorowicz<sup>71</sup>, troquer l'aspect divin pour l'aspect mercantile, la royauté n'étant désormais qu'une enseigne industrielle accessible à tous :

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>71</sup> Notons que Pierre Michon s'inspire librement de cette théorie dans *Corps du roi*, essai portant sur quelques rois de la littérature (Beckett, Faulkner, Flaubert, Hugo) et dont voici un extrait : « Samuel Beckett est assis. Il y a dix ans qu'il est roi – un peu moins ou un peu plus de dix ans : huit ans pour la première de *Godot*, onze ans pour la publication massive des grands romans par Jérôme Lindon. Rien n'existe en France pour lui faire pièce ou lui disputer ce trône sur quoi il est assis. Le roi, on le sait, a deux corps : un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, mais qui est le même corps immortel vêtu de défroques provisoires; et il a un corps

Votre Majesté est une grande marque, on positive, on assume, on claironne, considérons-nous sans complexes comme une grande enseigne industrielle de luxe, un Nous de Majesté majuscule puissant, maintenant la Marquise de Sévigné c'est de la mousse de foie gras, alors il y a de la marge, bon, on y va franco, on redessine des logos avec des allusions transparentes pour tous.<sup>72</sup>

Reconfiguration typiquement carnavalesque entre le haut et le bas (la Marquise = du foie gras), entre le luxe et la pauvreté, entre l'aspect parodique des moyens et la violence refoulée des fins. Tout ceci est symptomatique d'une époque, mais, devant l'efficacité des résultats, il faudrait être imbécile, semble-t-il, pour ne pas aggraver le cas de la doctrine et envisager le « mixage » dans une version sophistiquée :

Mixer, bien sûr, je mixe, tu mixes, nous mixons, rien à voir avec Mixité, dans mixité, il reste des morceaux entiers, des bras jaunes sur une tête rouge, il faut tout hacher fin, fin, fin, une nouvelle race post-mélange, pure par croisement, je ne vois pas pourquoi on fait ça avec les caniches et pas avec le peuple, mixer, voilà ce que Notre Majesté essaie de vous dire avec concision et élégance imagée, bravo Sire, si on veut remonter sur le trône. il faut passer les représentations sociales au robot, vroum, faut remélanger nos idées à celle du prolétariat, planter nos idées dans le champ du voisin, mélanger nos habitus, le sang bleu et l'OS, et voir ce que devient la nouvelle plante sociale.<sup>73</sup>

Robinson promeut non pas une idéologie progressiste qui encourage la cohabitation entre des entités hétérogènes (mixité), mais le « mix », avec toute la violence qu'il implique et dans lequel on se félicite de traiter le peuple comme des chiens, d'éliminer les résistances en liquéfiant toute altérité. Il faut propager la confusion, jusqu'à ce que plus rien ne paraisse, que le pouvoir soit si diffus que la « nouvelle plante sociale », toute vorace qu'elle soit, puisse avoir l'air aussi inoffensive... qu'une plante! Il y a pourtant des conséquences négatives à ce mixage, des conséquences que perçoit le roi, dont la propension à la paranoïa,

---

mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne, qui s'appelle et s'appelle seulement Dante et porte un petit bonnet sur un nez camus, seulement Joyce et alors il a des bagues et l'œil myope, ahuri, seulement Shakespeare et c'est un bon gros rentier à fraise élisabéthaine. » Pierre Michon, *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002, p. 13-14.

<sup>72</sup> Olivier Cadiot, *Un nid pour quoi faire*, op. cit., p. 22.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 18.

typique de ceux qui ont le pouvoir et veulent le garder, subit les contrecoups de cette nouvelle ère où les camps sont beaucoup moins aisément repérables. Le personnage de Goethe, le conseiller en communication en chef et le patron de Robinson, est l'exemple le plus éloquent de cette confusion qui émerge du nouvel ordre « mixé ». Le roi demande d'ailleurs à Robinson de surveiller son propre chef, puisque Goethe<sup>74</sup>

est chef de toute une partie très réactionnaire de la cour, tout en étant progressiste, c'est compliqué, je n'y comprends plus rien, vous allez voir, les complots d'avant persistent, mais en version familiale, des cabales, des alliances, des putschs avortés pour des détails, une mini-guerre de Cent ans pour obtenir du ketchup, en plus, c'est ça qui est difficile à saisir, ce changement d'échelle, c'est crevant.<sup>75</sup>

Ce discours rappelle celui du Robinson domestique qui, après avoir exposé bien en détail sa stratégie militaire, impose à ses subalternes des exercices qui consistent à ramasser des miettes de pain. Ici, le retournement est tout aussi parodique : d'abord par le mélange des termes (faction « réactionnaire progressiste »), puis par ce « changement d'échelle » qui fait que, pour un peu de ketchup, on envisage le régicide... Pour Cadiot, on résiste au ridicule de ce pouvoir grotesque de la même manière que le conseiller Robinson envisage la stratégie pour remonter sur le trône, c'est-à-dire par l'effet de surprise. Ici, l'irruption totalement imprévue de l'insipide dans le grandiloquent permet à la littérature d'offrir une forme de résistance qui ne se leurre ni sur le territoire sur lequel se joue cette confrontation symbolique ni sur son efficacité. Le discours logorrhéique du roi, mais aussi de la grande majorité des personnages de Cadiot, est ce lieu où se déploient justement toutes les aberrations du pouvoir<sup>76</sup>, un

<sup>74</sup> On voit bien que Cadiot n'a jamais peur du cliché : si le personnage est allemand, il est évident qu'il doit être surnommé Goethe...

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>76</sup> Marc Angenot rappelle que c'est là que se situe le devenir politique de la littérature, à l'intérieur du discours : « Une bonne part de la littérature modern(ist)e revient justement à faire voir ceci : que le roi est nu, que les grandes explications autant que les petits alibis sont des bricolages pleins d'antinomies et qui ne tiennent pas le coup. La littérature n'est donc certes pas une "discipline" ni un champ du système culturel (auto-)pourvus d'une sorte de mandat sectoriel, différent de nature mais analogue dans le principe à ce qu'a pu être le positivisme dans les sciences. Elle n'est qu'un certain (et incertain) travail après coup sur le discours social et qui tire ses caractères du fait de venir après que tout soit déjà dit. C'est pourquoi encore, il reste quelque chose de la littérature

investissement hystérique de la parole, qui s'assume comme tel : « J'aime parler, je ne vous le cache pas, je parle d'or, je suis historique en temps réel, je dis la vérité à tout bout de champ<sup>77</sup> ».

Avec le personnage du conseiller, *Un nid pour quoi faire* offre une rare figure de la retenue, puisque Robinson prend rarement la parole. Le roi s'impatiente d'ailleurs de son silence : « Répondez, vous ne dites pas un mot depuis le début. Dites quelque chose. J'aime la soumission mais quand même il y a des limites, il faut que la bête se débâte un peu, sinon où est ma jouissance?<sup>78</sup> » Le dominant demandant au dominé de faire le dominé, voilà qui relativise les rapports de force. Robinson en est conscient, et il est loin de rester silencieux innocemment : « C'est ma méthode, j'ai eu une idée, Sire, si je ne parle pas, alors vous aurez l'impression que je parle sans cesse, comme un silence plein<sup>79</sup> ». Il faut croire que ce stratège, combiné pour orchestrer une reconquête du pouvoir, vise juste : le roi, « sérieusement malade<sup>80</sup> », dérogeant à la « primogéniture<sup>81</sup> » et à la « loi salique<sup>82</sup> », adopte Robinson sur son lit de mort et le désigne comme successeur au trône. Pour la première fois, Cadiot donne à son personnage fétiche le rôle du maître.

Comment réagit Robinson lorsque finalement il obtient le pouvoir? D'abord, avec une grande constance, puisque cette volonté de rompre avec le règne de la logorrhée est l'objet d'un décret : « Il fallait rétablir le silence. On allait transformer tout ça en monastère pour que ça arrête de parler, il fallait que ça

---

quand les dispositifs hégémoniques usés laissent voir leur trame, qu'ils sont devenus obsolètes, odieux souvent désormais, et rétroactivement reconnus comme chimériquement inadéquats et fallacieux. Ce travail de la littérature ne consiste jamais à démontrer faux, pas plus qu'à donner raison, mais à attirer l'attention sur de l'"étrangeté", du sens en surcroît, des inconséquences, des contradictions dissimulées. » Marc Angenot. *op. cit.*, p. 21-22.

<sup>77</sup> Olivier Cadiot. *Un nid pour quoi faire*, *op.cit.*, p. 32.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>82</sup> *Ibid.*

arrête<sup>83</sup>». Ce mutisme imposé n'est que le premier pas vers un règne qui s'annonce comme celui d'un autoritarisme n'ayant rien à voir avec la gouverne du roi précédent, dont la mesure disciplinaire la plus radicale avait été d'empêcher les courtisans d'« aller en boîte»... Ainsi, le roi Robinson ne tarde pas à comprendre que, pour dominer, il faut séparer les gens de ce qui leur procure du plaisir :

chers amis, plus d'alcool, plus de drogue, plus de vanity-case Samsonite, plus de ski, plus de milk-shake, plus de pyjamas en coutil, de sac Kelly en diplodocus, d'écran plat [...]. Ne parlons même pas de sexe, castrés chimiquement les cocos, comme ça plus de problèmes.<sup>84</sup>

Moins de problèmes, certes, mais moins de vie... Enfermant les anciens sujets dans des cellules, gardant pour lui les deux dauphines de l'ancien roi, Robinson fait un apprentissage accéléré du pouvoir, développement de la paranoïa inclus : « Les Ducs s'organisent, complots, réunions secrètes dans le garage avec voitures moteur en marche pour éviter les micros, etc., on se parle par gestes sous l'eau dans la piscine, j'en passe et des meilleurs, ça ressemblait au fond à un polar de base.<sup>85</sup>» Le nouveau roi agit vite, moins par crainte que par souci hygiénique. C'est une nouvelle Terreur : « les Prince du sang, la mort [...], les Ducs, la séquestration à vie, [...], Marquises, Duchesses et compagnie, petit personnel, corps médical, fauconnier, réparateur de skis, etc., aux oubliettes, mon petit procès de Nuremberg [...]. J'ai fait le bourreau.<sup>86</sup>» Le souverain installe un tribunal de guerre en modèle réduit et ne semble pas s'inquiéter des conséquences de ses gestes : en éliminant les sujets de l'« Ancien régime », Robinson enclenche un processus qui ne peut qu'amener le royaume à disparaître. Il s'oppose donc à la stratégie de revivification qu'il avait lui-même élaborée; disparition de cette volonté de renouveler sans liquider, de faire du nouveau avec de l'ancien. Son objectif reste toutefois fidèle à l'idée de surprise, puisqu'on s'étonne qu'il n'ait, en tant que roi, « aucun autre projet que de dilapider rapidement l'héritage, ma

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 282-283.



royauté à moi c'est ça, un moment de silence dans l'Histoire.<sup>87</sup> » Prendre le pouvoir et le gaspiller, n'est-ce pas l'affront suprême à faire à l'idée même de la domination? En même temps, cette monarchie risible, déjà confinée à un chalet de montagne, n'est déjà que peau de chagrin. Robinson ne fait qu'actualiser son aspect factice, hâtant sa décomposition en organisant une décadence accélérée qui ramène la monarchie à l'état de nature. Il renoue avec ses habitudes de fêtard en s'amusant avec les dauphines, le « naturel » revenant rapidement au galop : « on a mis des poules dans les salons, de la paille au petit bonheur la chance, pour dormir n'importe où sans prévenir, on a laissé les baignoires déborder pour nager dans les couloirs, la vraie vie de château, on a cramé les commodes Régence, graffitis sur les boiseries<sup>88</sup> ». D'ailleurs, ce sont non seulement les biens de l'ancien roi, mais également sa propre descendance qui disparaissent : les deux dauphines meurent subitement. Définitivement seul, Robinson, désormais roi sans royaume, décide de reprendre la route par laquelle il avait auparavant gagné le chalet de l'ancien roi et regagne sa résidence, heureux de posséder, à défaut de châteaux, une « expérience folle<sup>89</sup> ». Le roman se clôt avec une coda dans laquelle Robinson explique à son frère qu'il est impatient de donner une conférence sur son aventure, pleine, nous l'avons vu, de « références et de leçons à tirer sur le monde moderne<sup>90</sup> ».

#### 6.4 À CHACUN SA GUERRE

Par de nombreux exemples et analyses, j'ai tenté de montrer, au cours de ce chapitre, la nature du lien que Cadiot entretient avec le pouvoir. Pour le dire simplement : il s'en moque, c'est-à-dire que même s'il lui oppose une résistance en ridiculisant ses manifestations, même si sa grandiloquence est malmenée par les retournements parodiques, Cadiot ne cherche jamais à conquérir le pouvoir, mais bien à le critiquer. Sa position dans le champ littéraire est analogue : il ne se

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>90</sup> *Ibid.*

pose jamais en maître, ne veut pas faire école, ne protège aucun dauphin. L'interruption, après seulement deux numéros, de la *Revue de littérature générale*, dont les sommaires traduisaient déjà une vision plus horizontale des rapports entre générations, illustre en quelque sorte ce désintérêt à l'égard des jeux de pouvoir institutionnels. De la même manière, la vie littéraire de Cadiot ne s'est jamais déclinée sur le mode du groupe, mais plutôt sur celui de la collaboration. Faire cavalier seul tout en sachant s'entourer des plus forts, voilà qui résume bien la manière Cadiot. Il faut ajouter à cela la lucidité qu'il a eue de prendre acte du déséquilibre dans les rapports de force entre littérature et société. L'écrivain peut singer, l'écrivain peut surprendre, mais il ne doit pas se leurrer sur la différence d'échelle entre des productions au pouvoir symbolique et des forces d'ordonnement aux moyens bien réels.

La position de Cadiot détonne tout à fait avec celle de Christophe Tarkos. Ce dernier entretient un rapport beaucoup plus ambigu au pouvoir, cherchant à corriger ce déséquilibre entre littérature et société dont prend acte Cadiot, quitte à plonger dans la démesure qui mène l'écrivain à fantasmer l'impact de ses travaux dans et sur le monde. Le meilleur exemple de cette folie des grandeurs est le texte intitulé « Je suis un poète français » et publié dans l'anthologie *PAN*, parue chez P.O.L en 2000, texte dont j'ai déjà proposé une analyse<sup>91</sup> dans des travaux antérieurs à cette thèse. Par le biais d'informations<sup>92</sup> obtenues au fil de mes recherches ainsi que par la lunette critique de la sociologie du champ littéraire, j'aimerais jeter à nouveau un coup d'œil sur ce texte de Tarkos, de manière à mettre davantage en relief la singularité du travail politique de Cadiot.

---

<sup>91</sup> Mon mémoire de maîtrise (« Travail politique du poète. L'engagement dans la poésie française contemporaine ». Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005) offre dans son deuxième chapitre une analyse de ce texte. Ne disposant pas, à l'époque, d'informations au sujet de la revue *Facial* et de son militantisme littéral, j'y questionnais l'oscillation de Tarkos entre le fantasme et la parodie d'engagement. Des extraits de cette analyse ont été publiés sous la forme d'un article ayant pour titre « Fabriquer sa seule action », in Pierre Ouellet et Georges Leroux (dir. publ.), *L'engagement de la parole, politique du poème*, Montréal, VLB Éditeur, 2005, p. 99-114.

<sup>92</sup> Lors d'un séjour de recherche au Centre international de Poésie de Marseille (CIPM), alors que j'observais les revues littéraires parues dans la décennie 1990, j'ai constaté que la première version du texte de Tarkos avait été publiée dans la revue *Facial*.

Publié pour la première fois sous le titre de « la france<sup>93</sup> [sic] », ce texte est la contribution de Tarkos à une revue de poésie qu'il fonde avec Charles Pennequin en 1999. Cette revue nommée *Facial* a pour sous-titre « mouvement littéraire numéro 1 ». L'unique numéro paraît en mars 1999 avec, à son sommaire, en plus de Tarkos et de Pennequin, le poète belge Vincent Tholomé et Nathalie Quintane. Si le sous-titre de « mouvement littéraire » est ambigu (est-ce ironique?), l'exergue de Maïakovski qui ouvre le numéro laisse de moins en moins de doutes sur l'orientation poétique et politique de la publication :

ici texte ici le texte de ici / c'est le texte où c'est dit / qu'ici c'est la révolution / avec  
un texte ici tout de / suite on met le texte de où / il est question ni d'une ni / des mais  
de la je veux dire / on met Maïakovski et / le texte de lui où on voit / bien que c'est  
la révolution<sup>94</sup>.

En convoquant encore une fois<sup>95</sup> Maïakovski, un écrivain évidemment associé à la révolution, avec un poème qui proclame la réunion de la révolution, du texte et d'un « maintenant », les animateurs de la revue semblent revendiquer puis s'approprier une forme d'engagement qui pose *Facial* en lien direct avec les avant-gardes historiques. Le liminaire confirme les velléités avant-gardistes qu'on pressent dans le sous-titre de la revue et l'exergue du poète russe :

Nous allons au-delà du mutisme, nous dépassons le mutisme, pour atteindre le faire face, pour atteindre le nous n'avons qu'une seule face faire front, nous faisons front avec une seule face, cela est le premier mouvement littéraire d'après d'au-delà du mutisme est nous est ce le poème facial qui n'a rien que son unique face pour faire front. on ne va pas loin, la première et unique face n'est pas loin. on ne peut aller si peu loin en faisant face comme on fait face.<sup>96</sup>

Le mutisme évoqué fait référence à l'occultation dont parle Tarkos dans le texte étudié au chapitre premier. Devant la volonté de censure du travail des inventeurs, la réponse consiste à « faire front », non pas avec des stratégies complexes et

---

<sup>93</sup> Christophe Tarkos. « La france ». *Facial. mouvement littéraire*, no 1, Yvré Lévesque. 1999, p. 24-25.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>95</sup> Voir le texte de Tarkos précédemment étudié dans le premier chapitre de cette thèse.

<sup>96</sup> *Facial, op. cit.*, p. 4.

raffinées, mais « avec une seule face », directement. « Premier mouvement littéraire » d'après les avant-gardes, ce dernier n'a pas l'ambition « d'aller loin », tout demeure à la surface, au premier degré : « pas d'intérieur le tout nu sans apprêt ». La violence vient de cette littéralité si crûment revendiquée, de même que d'une idiotie qui ne ressemble pas à celle qu'incarne le Robinson de Cadiot, une idiotie qui n'est pas là pour faire rire, une idiotie véhémente :

Avant le poème facial j'avais négligé le pitre simple et l'idiot. Maintenant il y a la lettre et le poème facial où simple et idiot dialoguent. C'est un concert. C'est le b. a.-ba. L'élémentaire. [...] L'idiot est sérieux. Le simplet simplet. Le carré carré. On ne sort pas de là. Rien à trouver en dehors de là. C'est là comme c'est là et c'est bien comme ça.<sup>97</sup>

Revendication toujours plus virulente de littéralité : il n'y a pas de dehors, le poème facial est facile, il dit ce qu'il dit en le disant, c'est simple, c'est idiot. Et comme si ce n'était pas déjà assez clair, une seconde note éditoriale, en clôture de numéro, cogne encore sur le même clou, mais en frappant cette fois-ci plus fort avec l'usage du mot « merde » :

FACIAL est une revue qui a pour base la défense de la poésie faciale, poésie à une face. FACIAL défend la poésie faciale, qui est aussi, comme le définit Christophe Tarkos, la poésie de merde. La poésie de merde n'est pas la poésie de merde comme on l'entend. Ce n'est pas la mauvaise poésie. Ce n'est pas la bonne poésie (comme on l'entend). [...] FACIAL défend la poésie de merde comme nous l'entendons. C'est-à-dire faciale à une face. FACIAL est donc une revue de merde avec 4 poètes de la poésie faciale ou poètes de merde. [...] FACIAL est une revue de merde.<sup>98</sup>

Tarkos, cité dans sa propre revue, est ici désigné comme meneur d'un groupe au propos apparemment monolithique, ce groupe composé de « 4 poètes de merde ». Selon Quintane, la réalité apparaît bien moins radicale. En effet, l'écrivaine n'était pas au courant de tout l'appareillage discursif qui allait entourer la parution de ses textes... Mais la « guerre » oblige parfois à des raccourcis. Ce qui demeure, toutefois, ce sont les indications valorisant une lecture littérale. Dans un tel contexte, on voit mal comment on pourrait lire « la france » au second degré.

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>98</sup> *Ibid.*, troisième de couverture.

D'ailleurs, en relisant le texte de Tarkos à l'aune de son contexte éditorial, on constate que cette littéralité lui donne une grande puissance discursive, même si du point de vue idéologique il pose évidemment problème. Ce texte traite de l'engagement du poète par une fusion de la problématique littéraire à celle du nationalisme et du militaire :

Je suis un poète français. Je travaille pour la France. Je travaille à la France. J'écris en français. Je serai un poète de la France. J'écris en langue française. La langue française est le peuple français. Il n'y a pas de peuple de France sans la langue de France. La langue de France n'existe qu'à travers ses poètes, la langue est une langue quand elle est une langue vivante, le poète vivifie la langue, rend la langue vivante, elle est vivante, elle est belle. Le peuple français se définit d'abord par le peuple qui parle français. Le peuple français parle français grâce à ses poètes qui vivifient sa langue. Le poète sauve la langue, sauve le peuple, sauve la France. Le poète qui sera reconnu patrimoine national de la nation, je suis français, j'appartiens au patrimoine national de la France. Je suis un poète français.

Il y a un lien entre moi, le poète français et le soldat de la France. Je suis un soldat de la France. Le soldat de la défense nationale protège le territoire français, le territoire français est le seul lieu au monde où l'on parle français. Le soldat, tous les soldats, toute la défense nationale, résistent aux ennemis qui veulent faire disparaître le seul territoire où l'on parle français, le territoire de la langue française, le territoire de la langue, la langue. L'effort de la défense nationale avec ses soldats et ses armes pour qu'il existe encore dans le prochain siècle un pays sauvé de ses ennemis derrière le rempart de sa défense, un pays qui est français parce qu'il parle le français, un pays qui ne peut exister que par la force de ses armes de défense. Je suis lié au soldat pour toujours.

Il ne faut pas se leurrer. Le poète français que je suis n'existe que par l'existence du pays qui parle français, qui ne tient son existence qu'à la vigueur de ses soldats. Je ne voudrais pas être un poète de ces peuples qui ont perdu le pouvoir de leur langue en perdant les armes de leur pays. Il ne faut pas se leurrer, il sera juste que la France fasse de moi un poète français, je suis un poète qui défend la langue française contre sa dégénérescence, je suis un poète qui sauve sa langue en travaillant sa langue, en la faisant travailler, en la faisant vivre, en la faisant bouger. Qui, à l'intérieur de ce cercle sacré, où l'on parle encore la langue française, peut faire vivre le cœur de ce qui définit le peuple français. sa langue, sa langue encore vivante.<sup>99</sup>

Tarkos développe le motif de départ (« Je suis un poète français ») sous ses nombreuses possibilités, à la manière d'une partition qui répète avec obsession les termes « France », « français », « langue », « poète ». Il annonce frontalement qu'il est un « poète français », qu'il « travaille pour » et « à la France », mettant en place un syllogisme étonnant : si la langue française crée le peuple français et

---

<sup>99</sup> Christophe Tarkos. « la france ». *op. cit.*, p. 24-25.

que le poète français crée la langue française, l'existence du peuple repose sur le travail du poète. En effet, « Le poète sauve la langue, sauve le peuple, sauve la France. » Sa parole toute-puissante s'oppose, par sa vivacité, aux langues mortes des empires déchus. En convoquant la figure du soldat, Tarkos opère ensuite un glissement : il s'agit non plus seulement d'occuper « le territoire de la langue », mais bien de livrer bataille, puisque, étant « poète français », il est aussi « soldat de la France ». Si le poète sauve le peuple français en vivifiant sa langue, il a besoin de la protection du soldat pour sauver le pays de ses « ennemis ». La France, dont l'existence est tributaire de la parole du poète, se voit donc obligée de compter sur ses « armes de défense » pour survivre. Le travail du poète et celui du soldat se télescopent puisqu'ils sont désormais « liés pour toujours ». Tarkos reproduit la force d'un discours monosémique qui, en utilisant des mots extrêmement connotés tels que « peuple », « territoire » ou encore « langue », est celui d'idéologies politiques conservatrices et réactionnaires. Car en évoquant de manière aussi totalisante l'importance de ce « territoire français », de ce « seul lieu au monde où l'on parle français », Tarkos fait abstraction de l'histoire; la réalité décrite est obscurcie par l'aveuglement idéologique. Le texte paraît en 1999, à un moment où les littéraires se sont éloignés des causes nationales, mais aussi à un moment où les discours racistes de Jean-Marie Le Pen gagnent en popularité (nous sommes à trois ans du traumatisme du 21 avril 2002). Tarkos témoigne d'un nationalisme qui se base sur des valeurs conservatrices apparemment obsolètes, sachant évidemment qu'il n'y a pas qu'en France que l'on parle le français, ne serait-ce que par l'évidence historique que constitue le passé colonial de ce pays. À lire Tarkos, on a l'impression d'être devant une France au zénith de sa puissance, comptant sur des poètes vivifiant sa langue et des soldats invincibles capables de protéger la nation derrière le « rempart de [leur] défense ». Mais cet empire qu'évoque implicitement le poème n'est plus, quoi qu'en dise Tarkos. Pourtant, la troisième partie du poème débute par une phrase ambiguë : en répétant à deux reprises qu'« il ne faut pas se leurrer », qu'est-ce que Tarkos cherche à dire? Veut-il nous avertir de la transformation du syllogisme exposé au début de son texte? Car d'une équation qui stipule que

l'existence du peuple français repose sur le travail du poète, nous passons à un deuxième syllogisme : comme le pays fait exister le poète et que les armes permettent de protéger le pays, le poète survit seulement grâce à la puissance des armes. Sans la vigueur des soldats, la langue ne permet pas l'existence du poète : le pouvoir de la langue est soumis au pouvoir des armes. Tarkos le confirme en faisant son acte de foi : il maintient l'idée de la supériorité militaire de son pays en rappelant qu'il ne voudrait pas appartenir à « ces peuples qui ont perdu le pouvoir de leur langue en perdant les armes de leur pays ». En demandant, à la fin du texte, « qui peut faire vivre le cœur de ce qui définit le peuple français », Tarkos veut obliger le lecteur à répondre que c'est à la fois le poète et le soldat... En s'engageant si clairement sur la voie de la « poésie faciale », en revendiquant une littéralité qui ne se formalise pas des ambiguïtés, des problèmes idéologiques, Tarkos fait le pari que la nuance n'est pas une arme efficace pour mener le combat. Il troque la justesse pour l'effet, en somme, logique qui rappelle les mots d'un courtisan dans *Un nid pour quoi faire* : « on prend le cash », on assume, la fin justifie les moyens...

Tarkos et Cadiot considèrent tous les deux que la littérature peut résister aux forces d'ordonnement des corps, de la mémoire, du discours. Pourtant, les moyens qu'ils emploient pour le faire sont diamétralement opposés. À chacun sa guerre. Tarkos, de manière performative, veut donner à l'écrivain le pouvoir du soldat. Il proclame « Je suis l'avant-garde en 1997 » de la même manière qu'il dit « Je suis soldat de la France ». Il y a quelque chose de faustien dans sa posture. Peut-on emprunter à l'ennemi son discours, sa rhétorique, sans lui donner en échange une partie de ce que nous sommes? Jusqu'à quel point peut-on mimer la grandiloquence, la violence des discours monolithiques sans risquer de *collaborer*? La ligne est floue et il faut donner à Tarkos le mérite de ne pas avoir peur de la malmenier. Est-ce pour autant du courage? Ou ne serait-ce pas plutôt un calcul? Seule certitude : il s'agit d'une position qui ne se soucie pas de l'adéquation de sa posture au réel, qui croit que ce qu'elle fait advenir dans la littérature advient par le fait même dans le monde, qui pousse l'acte de foi

performatif jusqu'à se faire croire que « dire c'est faire ». Si on sent bien que Tarkos entretient un rapport de fascination au pouvoir, la stratégie de Cadiot, à l'inverse, est exclusivement critique. En faisant le choix de la parodie, en montrant la contingence et donc la faiblesse déniée des forces dominantes, l'écrivain joue gambit, comme on dit aux échecs, c'est-à-dire qu'il sacrifie toute croyance au pouvoir dans le but de se dégager d'une situation encombrante. Mais le sacrifice n'est un pas vraiment un : il s'agit de s'assurer en fait un avantage d'attaque, une supériorité de position. Laisser la littérature en situation de force, en la dédouanant de tout travail politique autre que celui de résister. Préférer la puissance, la souveraineté de la littérature. Montrer que pour un écrivain, refuser le pouvoir, c'est encore mieux que de le singer.



## CHAPITRE 7

### L'ARCHIPEL DU GOUJAT

*We are accidents waiting  
Waiting to happen.*

Radiohead

*He wants us to move the island.*

John Locke, personnage clé de la série *Lost*, apprenant de la bouche du mystérieux Jacob que l'île sur laquelle son avion s'est écrasé peut bouger, non pas dans l'espace, mais dans le temps.

#### 7.1 LE FOU ET L'IDIOT

*L'idiotie : Art, vie, politique – méthode* de Jean-Yves Jouannais est traversé d'une audacieuse hypothèse qui se sait en partie lacunaire, mais ne s'en vexe pas. Le critique d'art revendique au contraire « l'intrusion du corps du regardeur dans le champ de son expérience esthétique, une pratique des phénomènes tout autant qu'une observation de ceux-ci<sup>1</sup> », « l'ouverture de l'essai théorique aux matériaux de l'obsession et de la fiction<sup>2</sup> », « l'opportunité d'accorder poétiquement les discours à leur objet<sup>3</sup> ». Une telle méthodologie, rappelant la nécessaire part d'imaginaire à l'œuvre dans tout travail critique et théorique, invite à l'émulation, injecte du désir du côté de la recherche intellectuelle, revendique une réflexion qui ne cherche pas à s'imposer dans le champ de la connaissance comme savoir stable et monolithique. Penser, non pas en surplomb, mais à la hauteur des œuvres, c'est rendre possibles de nouveaux espaces de pensée, l'apparition de propositions improbables, *hors-sujets*. L'hypothèse de Jouannais est la suivante : « l'art décisif

---

<sup>1</sup> Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie. Art, vie, politique – méthode*, Paris. Beaux Arts Magazine, 2003, p. 11-12.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

du siècle dernier et l'idiotie ne font qu'un, "moderne" et "idiot" sont synonymes.<sup>4</sup>» Le critique ne se soucie pas de l'évidente généralisation : « l'idiotie n'est pas une tribu, une sous-famille, le caractère signalétique et caricatural d'une dissidence, d'une excentricité<sup>5</sup>». Clé de voûte d'une histoire secrète de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, elle est à considérer comme le « principe de génération<sup>6</sup>» qui permet à l'art « d'accéder à son âge moderne<sup>7</sup>» :

L'idiotie devient ainsi le mode de l'épopée moderne, épopée intenable parce que les savoirs s'y dilapident tandis que s'y épuisent les illusions. L'écrivain, aux côtés de ses personnages, assume l'abandon de toute noblesse puisqu'il n'y a plus de lumière en vue. Par l'ouverture et la souplesse qu'elle lui permet, l'idiotie se révèle être, non pas une soustraction en termes de compréhension du monde, mais une multiplication des points de vue sur les fondements de l'activité humaine. L'idiotie est en cela proche de la sagesse, parce qu'elle suppose la maîtrise des outils de l'intelligence, auxquels elle ajoute la mise à l'épreuve de ceux-ci par la dérision. L'épopée moderne, bien qu'idiote, fait les frais du pathétique jusqu'en ses ressorts les plus burlesques.<sup>8</sup>

Menaçant à la fois les tenants du savoir et la « noblesse » des milieux cultivés, l'idiotie a rapidement été balayée sous le tapis par un élément beaucoup plus appropriable : la folie et son corollaire, le mythe du génie. En effet, ils réussirent à faire perdre son erre d'aller à l'idiotie, sur le point de devenir, notamment grâce à l'énergie créatrice de Dada, le vecteur fédérant les pratiques artistiques du XX<sup>e</sup> siècle. Jouannais aborde la dynamique oppositionnelle entre idiotie et folie en termes militaires, ce qui laisse entrevoir la confrontation idéologique entre renouvellement et conservatisme qui agit en arrière-plan :

Le résultat de cette contre-offensive qui sut instrumentaliser la folie, c'est qu'effectivement, à l'aune du siècle, les positions de l'idiotie ont été emportées et ses troupes désarmées. Tout au moins, l'étonnante révolution que promettait le rire pensant de l'idiot s'est vue peu à peu folklorisée, balkanisée jusqu'à ce qu'un ghetto lui soit consacré, celui de la fantaisie.<sup>9</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 74.

L'histoire des avant-gardes littéraires, dont l'épisode du détournement et de la récupération de Dada par André Breton et le surréalisme à Paris est sans doute le plus emblématique de cette mainmise de la folie sur l'idiotie, donne souvent raison à Jouannais. L'artiste considéré comme fou est beaucoup plus rassurant que celui qui joue à l'idiot, le discours et la morale s'accommodant davantage des dérives du premier que du nihilisme du second. Ainsi, la folie et la fantaisie, son dérivé, servent

l'uniformisation des productions artistiques, minorant les fulgurances, mouchetant les écarts trop fébriles afin que l'identité d'une œuvre gagne en simplicité et s'imbrique avec plus d'aisance dans le puzzle scolaire des mouvements artistiques et de l'histoire.<sup>10</sup>

Bref, la folie œuvre à la pacification des pratiques en vue de les rendre acceptables. L'opposition entre idiotie et folie rappelle une autre dichotomie, relevée par Clément Rosset cette fois, le grand penseur de l'idiotie, au sujet des modes d'appréhension du réel :

Il y a en effet deux grandes possibilités de contact avec le réel : le contact rugueux, qui bute sur les choses et n'en tire rien d'autre que le sentiment de leur présence silencieuse, et le contact lisse, poli, en miroir, qui remplace la présence des choses par leur apparition en images. Le contact rugueux est un contact sans double; le contact lisse n'existe qu'avec l'appoint du double.<sup>11</sup>

Aborder les œuvres atypiques dans la perspective de la folie, c'est rendre leurs aspérités lisses comme la glace à travers laquelle on s'oblige à les percevoir, simplement pour se rassurer. Au contraire, s'autoriser un rapport rugueux au réel, c'est prendre le parti de l'idiotie, entendue comme singularité, selon la fameuse acception de Rosset :

*Idiotès*, idiot, signifie simple, particulier, unique : puis par une extension sémantique dont la signification philosophique est d'une grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. Toute chose, toute personne sont ainsi idiots dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>11</sup> Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*. Paris. Minuit. 1977. p. 43.

d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables, donc, et en premier lieu, de se refléter, d'apparaître dans le double du miroir.<sup>12</sup>

Ces quelques considérations servent à réfléchir sur la manière dont Olivier Cadiot construit, dans ses trois premiers romans, la conscience de Robinson, son personnage fétiche, conscience dont le flux, traduit par la narration, vacille entre folie et idiotie. Je propose d'observer les modalités d'apparition de l'une et de l'autre, avec pour objectif de cerner dans quelle mesure chacune est intrinsèque à des enjeux formels.

Arrêtons-nous d'abord sur *Le Colonel des Zouaves*. Dans ce livre, l'aspect caricatural du protagoniste n'occulte en rien une folie dont les manifestations spectaculaires n'ont d'égal que la rare intelligibilité de ce texte dans l'œuvre de Cadiot. Cette folie, si elle s'exprime d'abord par la volonté du domestique d'atteindre la performance maximale, devient de plus en plus apparente à mesure que le récit disjoncte, donnant à voir, à une dizaine de reprises, des scènes de violence et de sexualité. Dès le deuxième chapitre, la narration sort de son cadre, accélère la fiction : un invité à la cheville cassée n'est pas seulement incommodé par sa blessure, il risque la gangrène :

Tenez buvez ça lui enfournant le flacon de cognac à la verticale dans la bouche et attrapant de l'autre main la scie. C'est un moment, comment dirais-je, difficile, mais après « Résurrection ». Sinon c'est les asticots. Le sang gicle sur le canapé et notre invité avait déjà tourné de l'œil avant que M finisse de scier l'os et que l'assistant renverse le reste du cognac-désinfectant sur le moignon. La Db4 freine pile. L'invité inconnu ouvre la portière et sort dignement. Avant de répondre à mes respectueuses salutations d'un unique gémissement sourd, il désigne du doigt le coffre à bagages, pivote sur l'arrière du talon et me tourne le dos en regardant la vue.<sup>13</sup>

Ce court extrait montre comment une scène plutôt banale (un invité arrive et demande au domestique de ramasser ses valises) est d'abord rapportée dans une version fantasmagorique par le narrateur (blessure imaginaire de l'invité, nécessité de procéder à une violente amputation). Les télescopages de ce type sont

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>13</sup> Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, Paris, P.O.L. 1997, p. 15.

nombreux et s'organisent au rythme de disjonctions dont la figure de style serait l'hyperbole, moyen de transformer une situation médiocre en délire de puissance qui fait du narrateur un individu à la vie « véritablement » romanesque. On remarque ce mouvement à deux reprises, dès les premières pages du texte. Dans un premier temps, le protagoniste pose son regard sur un livre ouvert sur la table : victime d'une « Absorption profonde », il bascule dans une « vie rêvée » : « Je suis de l'autre côté [...]. Je suis en réserve dans la nature, oublié du recensement, j'ai des plumes ordinaires, dans une minute je vais siffler "Ouf ouf je suis Rob" je vais siffler, attention je siffle<sup>14</sup> ». Mais ce sifflement n'est pas apprécié par le maître : « Qu'est-ce que vous fabriquez avec la bouche en cul de poule comme ça?<sup>15</sup> » Le narrateur est interrompu et n'a donc pas l'occasion de décliner son nom au complet, mais ce n'est que partie remise. Lorsqu'il se baisse pour ramasser de la cendre, il est « avalé vers le sol<sup>16</sup> » : « Je suis allongé dans les motifs du tapis central qui tracent les allées d'un labyrinthe vert et rouge. On peut les suivre en collant ses yeux très près. Promenade myope à la hauteur du grain des choses<sup>17</sup> ». Encore là, il tente de décliner son nom : « Je suis une miette dans les haies de laine verte, mon nom est truc, machin, Rob, je sais pas, je suis avalé dans les allées du paradis.<sup>18</sup> » Interrompu à nouveau par son maître, qui se questionne en voyant le domestique le nez collé sur le tapis ou en train de siffloter sans raison, il n'arrive pas à se nommer au complet : il doit se contenter de l'apocope de « Robinson », qui donne un diminutif, « Rob », pas très éloigné du mot « robot », rappel que le personnage est à peu de choses près un automate. C'est seulement à sa première escapade hors de la maison, alors qu'il retrouve un « état de nature », qu'il parviendra à dire son nom au complet.

Les scènes de violence apparaissent toujours sur le mode de l'impulsion, Robinson perdant le contrôle dès qu'il est contrarié. Par exemple, lorsqu'il

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 20. On note le clin d'œil au Robinson de *Futur, ancien, fugitif*, qui ambitionne de devenir un oiseau.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>18</sup> *Ibid.*

consulte un médecin et que celui-ci lui insère une caméra dans la bouche pour observer la source de son malaise, sa réponse est immédiate : « Je me lève, j'arrache le tuyau et je le lance en lasso autour de son cou. [...] De la main droite je lui enfonce un bistouri dans la cuisse.<sup>19</sup> » Comme pour l'épisode de l'invité à la décapotable, cette disjonction est désamorcée au paragraphe suivant : le médecin indique à Robinson qu'il n'a rien du tout, puis allume une cigarette. Un phénomène semblable se produit quand le narrateur s' imagine qu'une femme ne respire plus : il indique qu'il « la glisse dans un très grand sac plastique type gravats<sup>20</sup> » avant de l'enterrer « dans la forêt près du groupe électrogène<sup>21</sup> ». Ligne suivante : on constate qu'elle respire encore. Les exemples se multiplient, les morts ne se comptent plus : Robinson est en train de pêcher lorsque quelqu'un l'interpelle en lui disant qu'il ne peut le faire à cet endroit. Réaction du narrateur : « Je traverse l'eau à la nage et lui demande de répéter. Je sors une petite serpette d'électricien de ma poche et je la lui plante dans le front<sup>22</sup> ». Ce meurtre est-il « réel » ? Un des chapitres finaux revient sur cet incident :

J'aurais jamais dû laisser la serpette. Plantée dans le front. La preuve absolue. L'idiotie. Connaissez-vous cette serpette ? Non. Comment se fait-il qu'il y ait votre nom gravé sur le manche ? Je ne sais pas. Quelqu'un a dû le graver en prévoyant de me faire un cadeau. Mais il n'a pas eu le temps de me le donner. C'est ça. Détecteur de mensonge + sérum de vérité = 20 ans incompressibles. Je ne suis pas espion. Je n'ai jamais été espion. C'est pas une serpette qui le prouve. Je hurle, debout, poussant le mur qui s'écroule. Mais rien ne s'écroule. Il n'y a personne, repos. Ça va, respire. Allez ça va aller. Je dors mal.<sup>23</sup>

Tout juste après, Robinson tombe dans une logique complètement paranoïaque, cherchant partout des signes, faisant comprendre qu'il est prêt à livrer bataille, allant même jusqu'à se méprendre sur les ordres qui lui sont donnés :

Apportez-moi une assiette de viande froide avec des cornichons, je vous prie.

La guerre froide, j'ai compris monsieur, je lui dis à haute voix.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 161.

C'est ça, avec des cornichons. Et ajoutez-moi de l'eau chaude, désignant la bassine où il trempe ses pieds en dépliant son journal.

Elle vous déplaît pas, hein la petite rousse, il ajoute en me regardant fixement, dangereuse, très dangereuse, hein? Il fait un clin d'œil + un petit signe amical de la main en pointant bim-bim deux fois son index, avec le pouce en l'air, comme un petit revolver = au revoir.

J'ai compris. C'est bon, j'ai une nouvelle mission.<sup>24</sup>

Malade de sens, aliéné au point de confondre la viande froide et la guerre froide, le domestique est véritablement hors service, incapable de revenir de ses disjonctions, si bien qu'après un long moment de course, il décide de se déguiser exactement comme l'invité de l'incipit, de « louer une voiture rapide », puis de sauter par-dessus la portière une fois arrivé devant la maison dont il avait la charge. Cadiot montre ainsi métaphoriquement que, cette fois, il est véritablement passé de l'autre côté, que ce Robinson aux écarts virulents est l'exemple parfait non pas tant d'un zouave, d'un idiot, mais du fou.

Si le protagoniste du *Colonel des Zouaves* se cantonne dans sa folie, celui de *Retour définitif et durable de l'être aimé* exprime sa précarité psychologique par une posture d'idiotie. Ce roman se déploie, comme toujours chez Cadiot, dans l'énonciation plutôt que dans l'action et fait cohabiter plusieurs niveaux de parole, ne traduisant pas les pensées du protagoniste selon une narration homodiégétique classique. Le lecteur se trouve littéralement « dans la tête du narrateur », c'est-à-dire dans son cerveau, lieu d'émergence d'un discours obsessionnel. Le narrateur évoque cette bizarrerie narrative : « si on s' imagine le cerveau comme une ruche, un labyrinthe de feuillage, on peut naviguer entre les murs souples, ergonomiques, ventilés, doux, je nage.<sup>25</sup> » En laissant son lecteur se buter à la concaténation de ses pensées, il fait partager son « rapport rugueux au réel », rapport dont parle Rosset. La forme du fragment, qui devient ici le vecteur de cette narration « idiote », accentue les effets de discontinuité et d'inintelligibilité. Ce cerveau

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>25</sup> Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*. Paris, P.O.L. 2002, p. 40.

duquel le lecteur est prisonnier fonctionne certes à la manière du labyrinthe, mais il ne s'agit pas d'un lieu où le sens est absent. Au contraire, le sens y prolifère :

Le labyrinthe n'est donc pas un lieu où se manifeste l'insignifiance; bien plutôt un lieu où le sens se révèle en se recélant, un temple du sens, et un temple pour initiés, car le sens y est à la fois présent et voilé. Le sens y circule de façon secrète et inattendue, à la manière de l'itinéraire improbable et déroutant que doit emprunter l'homme égaré dans le labyrinthe s'il veut trouver une issue.<sup>26</sup>

Ce tâtonnement dont parle Rosset est celui du lecteur de *Retour définitif et durable de l'être aimé*, lecteur auquel Cadiot ne simplifie pas la tâche en renvoyant aux aventures passées de son Robinson. Le narrateur évoque des regrets qui font référence à *Futur, ancien, fugitif* (« dans une autre partie de ma vie, je me suis trompé complètement, j'avoue, je regrette, je croyais que collectionner des choses suffisait<sup>27</sup>»), avant de se laisser aller à un monologue où s'amoncèle non pas « des choses » mais la suite déhiérarchisée de pensées affublant le récit en temps réel :

Je suis Robinson, c'est moi, je suis accoudé à la fenêtre, c'est maintenant, la neige est bleue à cause du néon bleu, mes deux coudes sont posés sur le froid du fer forgé du balcon, il y a trois griffons entrelacés à un souvenir de plante en métal, je suis Robinson, je me suis retrouvé, c'est moi, je suis une vraie personne, je fais le point sur mon âme, j'ai un nom propre, j'habite ici, c'est chez moi, je suis dans une ville, je suis heureux, je suis central, le balcon est exactement à 0°, il neige, la neige est bleue, c'est ici, j'y suis j'y reste, c'est le temps exact de vie qui dure le temps où je suis, c'est la durée de ce que je dis qui découpe le moment où je suis là, c'est moi, l'intérieur de moi correspond exactement à l'extérieur, je suis là où je suis, c'est celui qui dit qui l'est, j'existe, je pose mes mains sur la plante de fer, c'est maintenant.<sup>28</sup>

Il s'agit là de l'archétype d'une narration qui reproduit une prise directe avec le réel : fragmentée non pas tant dans la forme mais dans ce qu'elle relate, elle donne l'impression que tout ce qui est perçu, que tout ce qui est pensé se bouscule dans la conscience du narrateur. Ce dernier traduit cette expérience d'immédiateté en produisant un discours tourné sur lui-même dans un présent coagulé qui ne sait

<sup>26</sup> Clément Rosset, *op. cit.*, p. 17-18.

<sup>27</sup> Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé. op. cit.*, p. 49.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 49-50.



dire autre chose que sa propre immanence. Comme on le verra au sujet de *Futur, ancien, fugitif*, cette conscience « archipelisée » s'effrite parce qu'elle ne peut faire autrement que d'aligner différents présents, sans parvenir à s'arrimer à une histoire. Cette maladie porte le nom de sa victime : Robinson. Le narrateur le sait mieux que quiconque :

Maladie Robinson + syndrome de Stockholm, c'est juste des images, docteur, premièrement, Robinson, parce que je n'ai pas d'idées adéquates, pensées en pièces détachées, mais cette fois-ci il n'y a pas d'île, ni de caisses retrouvées sur la plage avec tout dedans pour tout refaire. C'est irréparable, docteur. Je mime la scène, debout sur la table, en montrant que dans ces caisses, il n'y a rien, muet accéléré, désespoir, levant les bras au ciel, terminé les doubles sauts périlleux en arrière, je n'ai pas d'île, je n'en ai jamais eu, c'est de l'invention pure, je regrette, c'est terminé tout ça, je ne fais pas de petites balades avec perroquet sur l'épaule et parasol en peau de chèvre.<sup>29</sup>

Évoquant clairement son rapport insulaire au réel avant de tomber dans le burlesque en mimant comme un hurluberlu la scène à son docteur, Robinson cherche à convaincre hystériquement celui-ci que tous ses récits de naufrage et d'île déserte ne sont que fabulations. Mais les grimaces de Robinson ne doivent pas faire oublier qu'il est avant tout l'homme des accidents, le spécialiste du naufrage, et que l'angoisse brise sa conscience à force d'être trop en prise avec le réel, provoquant chez lui une peur qui actualise une vacuité profondément enfouie en lui. Robinson est effrayé par cette angoisse : « Peur. Les animaux tout autour, peur, oh j'ai si peur, rien au fond creux de soi, j'ai peur. Peur.<sup>30</sup> » Et quand ce n'est pas la peur qui l'envahit, il est miné par une hypervigilance qui mène paradoxalement à une dépersonnalisation, où le monde est perçu sans hiérarchie, où la conscience qui observe finit par être engloutie par l'objet sur lequel elle pose le regard : « Je plie le paysage, j'incurve les petites plaines où l'on se promène, je plisse les portions d'herbe où l'on marche, je m'accélère en m'avalant dans le coude des choses. J'essaie de comprendre ce que je fais.<sup>31</sup> » Se retrouvant dans une situation analogue à celle du narrateur de *Futur, ancien, fugitif*, Robinson est

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 154.

non seulement prisonnier du présent mais surtout harcelé par ses propres voix. Et comme le conseiller de *Un nid pour quoi faire*, il sait que, sans silence, il n'y aura pas de guérison : « Et si j'arrêtais de parler tout seul, ça ne sert à rien, vous devriez vous laisser aller, pour changer, si j'arrêtais d'entendre des phrases, quand on s'entend brusquement lire à voix haute, c'est terrible, on est obligé d'abandonner.<sup>32</sup> » Pourtant, malgré la volonté de Robinson de se taire, le chemin qui lui permet de s'enfuir du labyrinthe de ses pensées ne se dessine pas; le narrateur se bute à des questions qui ne font qu'aggraver son cas : « Comment penser sans voix? Comment penser à toi sans voix? Comment? Comment te retrouver?<sup>33</sup> » Pourtant, les solutions sont claires : se taire, retrouver ce « tu » évoqué pour la première fois, sorte d'aveu que s'autorise Cadiot au terme du troisième volet de son cycle Robinson. Car si on pressent que ce naufrage métaphorique à la base de la maladie du protagoniste (et du projet romanesque) est en rapport étroit avec un deuil, celui-ci n'est toujours mentionné qu'allusivement. Pour mettre un terme à cette souffrance, le narrateur de *Retour définitif et durable de l'être aimé* décide de se rendre dans un « camp de redressement » tenu par un ermite aux méthodes douteuses : en plus d'humilier Robinson (« ma nièce m'a tout raconté sur vous, votre sexualité misérable, votre petite libido à trois balles, vos nostalgies médiocres, vous êtes un médiocre, un fruit sec, sans avenir, zéro, absolument<sup>34</sup> »), il le torture (« arrêtez de bouger ou je serre les sangles<sup>35</sup> »), dans une scène où la violence côtoie le ridicule. Le tortionnaire découpe en effet les membres de Robinson pour en faire des reliques :

Le sang coule par rigoles, regardez, c'est idéal, on pourrait se faire un bon boudin maison avec vous. avec les anesthésies locales multiples, vous ne sentez rien si je coupe dans cette zone, mais là, un peu, non? Si je coupe l'autre main, attention, regardez moi ça, hop, vite fait bien fait on va lui faire un petit cercueil personnalisé.<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 214-215.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 249.

Lorsque Robinson dit : « je suis en morceaux<sup>37</sup> », c'est à la fois métaphorique (conscience fragmentée) et littéral (on lui coupe des membres). Victime de tels actes, il tombe dans un coma qui correspond à la coda du roman, ces trois derniers chapitres où la narration s'adresse à un « tu ». Cet état léthargique le rapproche plus que jamais de la « sainteté » qu'il ambitionne, « une vie sans paroles avec juste des gestes, cure de signes, je me coule dans le mouvement des choses, je compose, je suis habile à présenter mon corps sous des rapports qui se composent directement avec les rapports qu'entretiennent les machines entre elles.<sup>38</sup> » *Retour définitif et durable de l'être aimé*, avec cette conclusion, boucle un moment du cycle Robinson. Montrant que « tout est dans tout », Cadiot nous ramène là où *Futur, ancien, fugitif*, dix ans auparavant, nous avait laissés. Si *Le Colonel des Zouaves* est le roman de la folie, que *Retour définitif et durable de l'être aimé* est celui de l'idiotie, le premier volet du cycle synthétise les deux postures, sorte de fonds de commerce imaginaire, de réservoir d'affects dans lequel les œuvres subséquentes puiseront.

Le premier roman de Cadiot laisse une grande place à la gravité, cette souffrance qui fait travailler la narration, qui bouleverse la forme : sous des allures de légèreté, on ressent la tonalité tragique dont Cadiot dira d'ailleurs qu'elle constitue l'enjeu fondamental de la composition de l'œuvre : « Comment garder des poèmes, au fond, c'est la vraie question qui est posée par la littérature. Comment garder la douleur ? Comment garder la beauté ? Comment garder l'exactitude de l'affect ?<sup>39</sup> » En guise de réponse, *Futur, ancien, fugitif*, ce premier roman qui, non pas tant en creusant le pathos qu'en incarnant les affects douloureux dans la forme, réconcilie idiotie et folie. Mettant l'idiotie en scène avec l'éclatement qu'elle suppose, le désordre qu'elle provoque, Cadiot donne à vivre une véritable expérience de désorganisation. Et en s'autorisant l'emploi de lieux communs liés à la folie (institut psychiatrique, lobotomie), il réussit à

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>39</sup> Olivier Cadiot et Xavier Person, « Un terrain de foot », *Le Matricule des Anges*, no 41, novembre-décembre 2002, p. 23.

incarner l'aspect tragique de l'odyssée de Robinson, manière pour lui d'assumer que « ce qui est lourd vaut la peine. Négocier avec les clichés. C'est la relation, la négociation avec eux qui produit l'écriture. On peut se déplacer dedans en 3d. Traités, filtrés et surtout vu d'ailleurs<sup>40</sup> ». Voyons comment *Futur, ancien, fugitif* opère la conjonction entre idiotie et folie.

Toute tentative de cartographie de ce premier roman connaît des limites : la bonne façon de rendre justice à l'inventivité de ses renvois qui donnent à sa lecture un air de navigation, c'est de pénétrer sérieusement dans le livre. Certainement l'ouvrage le plus complexe de Cadiot sur le plan formel, *Futur, ancien, fugitif* est divisé en quatre parties (« Le naufrage », « L'île », « Le retour », « Zero-sum »), elles-mêmes composées de courts chapitres semblables à des îlots textuels, numérotés et titrés. Le récit met en scène la conscience « archipelisée » du protagoniste ainsi que sa mémoire à la dérive. L'identité du narrateur est fuyante, celui-ci avouant le premier que « le plus important est que je ne comprenais rien – et je mets au défi toute personne sensée de me résumer la chose<sup>41</sup> », et ouvrant déjà la voie non seulement à une lecture métatextuelle des énoncés, mais aussi à une conscience « idiote » qui ne sait dire autre chose que ce qu'elle est. Ce personnage avoue ne rien comprendre, sachant toutefois que s'il est « là », dans cet espace insituable, c'est pour « se délivrer de tout ce fatras de paroles accumulées<sup>42</sup> » qui fait du roman le lieu de la cohabitation et de la confrontation de multiples voix :

J'avais accepté cette invitation pour aller observer l'endroit et tirer des conclusions. Elles furent négatives. Je m'embarquais faux faux alors là c'est faux mais tu n'as rien fait du tout tu n'as jamais bougé la traversée fut excellente vous déraillez la traversée fut excellente jusqu'au moment où me voilà maintenant tout seul dans cette île non mais c'est le journal d'un fou! taisez-vous livré à toutes ces paroles et ces souvenirs (ajouter ici : Pourquoi j'entends des voix) dont j'avais voulu justement me libérer en partant.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Olivier Cadiot et Jacques Sivan. « Correspondance », *Java*, no 13. Paris. 1995. p. 59.

<sup>41</sup> Olivier Cadiot, *Futur, ancien, fugitif*. Paris. P.O.L. 1993, p. 16.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>43</sup> *Ibid.*

Cette indication sur la nature de l'ouvrage, cette idée qu'il pourrait s'agir là du « journal d'un fou » ouvre la porte à l'exploitation de la thématique de la folie. Cadiot, malgré ses efforts pour maintenir indéterminée l'identité des lieux et des personnages, notamment par de nombreux usages des « \*\*\* », laisse transparaître que son protagoniste est interné dans un établissement psychiatrique, ce « lieu de vie éducative<sup>44</sup> » d'où il souhaite sortir « recré[é] » après cette « période de redressement<sup>45</sup> ». Dans cet établissement, ce personnage fait face à un maître, un thérapeute nommé Félix qui veut justement « faire redescendre sur terre<sup>46</sup> » son patient. Commencent ainsi à s'accumuler d'innombrables petits textes qui se déploient eux-mêmes à travers de multiples mises en abyme, fuites et retours. Le tout se donne à lire dans le présent d'une énonciation qui reproduit la conscience immédiate des affects d'un narrateur dont l'identité se profile par le biais de morceaux de textes et de paroles qui sont tous des objets autonomes, sans référents aisément identifiables mais malgré tout mis en réseau par la récurrence des motifs, des systèmes de classement et de renvois. Fragmentation, donc, qui rappelle encore une fois la notion d'idiotie de Rosset : les paroles remontent à la surface de la conscience du protagoniste, le livre se donne comme mission de les « consigner<sup>47</sup> ».

Si le narrateur « déraisonne », c'est suite à un naufrage, métaphore d'un accident dont on ne connaît pas la nature, d'un deuil qui se dessine en contours. Au chapitre « Comment je suis parti », on assiste à ce naufrage. Sur un ton proche de celui du roman d'aventures, le protagoniste explique sa présence sur ce bateau : « je me suis retrouvé embarqué dans le Lawrence et la traversée avait bien commencé (sauf que les conditions matérielles étaient dures : travail dans la soute, chaleur, manque de nourriture)<sup>48</sup> ». Soudain, la mystérieuse Mrs. Jones lui glisse un livre (il s'agit peut-être du *Robinson Crusoé* de Defoe) :

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 35.

Regardez ça mon vieux / [ça tanguait dans la cabine] / vent mer noire nuages noirs /  
 Regardez comment avec un tronc on peut faire un bateau qui navigue / [me montrant  
 le livre] / vent mer noir / Passionnant! / [reproductions avec plan à l'échelle] / vent  
 mer / Terre [criait la vigie] / enfin! Euh... passionnant! / Pourriez-vous me prêter ce  
 livre? Crac / (à ce moment-là) / Craaac / L'affaire du sac ne prit pas les proportions  
 prévues puisque c'est dans les heures qui suivirent que le bateau fit naufrage et que  
 tous les gens susceptibles de me punir furent noyés.<sup>49</sup>

Non seulement l'apparition d'un livre expliquant comment construire un bateau mène au naufrage, mais c'est exactement à partir de cette scène que le protagoniste se fait appeler Robinson. Le récit trouve à partir de là sa vitesse : Cadiot pourra, à l'instar du personnage de Defoe, exploiter ces outils, y aller d'opérations le menant non pas à élever des chèvres ou à faire des pâtisseries mais bien à construire des maquettes vouées par exemple à illustrer le passage du temps, comme dans le chapitre « Vu », où le narrateur illustre par le biais de jeux typographiques le cycle de la journée (« Par petits morceaux le matin bleu / bouts de ciel d'un coup bleu / d'un coup le ciel entièrement bleu jour grand jour<sup>50</sup>»), l'écriture de Cadiot ramenant cependant toute forme de présence dans l'espace et le temps à des variables : « je suis là etc. (Dessin. Moi : X; la nuit : Y; la haie : Z.)<sup>51</sup> ». Il s'agit évidemment de maquettes métaphoriques, le narrateur étant lui-même conscient que ces « petites chansons de rien du tout<sup>52</sup> » prennent forme parce qu'il récite « des idioties toute la journée<sup>53</sup> ». Cadiot met en place un cadre narratif qui lui donne l'espace pour poursuivre les opérations de *L'art poétique*, à la différence qu'il se permet ici non plus d'en donner les résultats mais bien d'en dévoiler les procédés, comme ce « Système Robinson », véritable grammaire dégénérative dont l'auteur n'hésite pas à montrer les rudiments, les principes, et où « chaque information » est « démultipliée en séries parallèles inconciliables » :

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>53</sup> *Ibid.*

« 1. un un brin 2. un brin d'herbe un brin d'herbe vert 3. un brin d'herbe vert vert d'herbe vert 4. un brin brin d'herbe 5. vert vert<sup>54</sup> ».

La deuxième partie du roman, « L'île », proche par moments du journal de bord cher à Defoe et à Tournier, déploie le récit compartimenté de ce Robinson qui accumule les va-et-vient entre son île et sa chambre d'internement et parle seul (« tu parles tout seul tu parles tout seul<sup>55</sup> ») pour meubler le temps par la production de voix : « dans l'île il n'y avait personne à qui raconter ça et profiter des choses ensemble et il n'y avait plus qu'à faire revenir les souvenirs dans le cerveau et à parler tout seul le reste du temps<sup>56</sup> ». Le narrateur, lors de ses « séjours » sur l'île, retrouve des caisses sur le bord de la plage, autant d'occasions de légitimer la présence d'objets langagiers dans la trame narrative. Le récit se plaît à varier les modalités, revisitant au passage l'histoire des formes littéraires, parodiant par exemple le réalisme encyclopédique de *Moby Dick* : « Dans l'île la respiration est un phénomène général. L'eau qui tombe sur le sol provient des nuages. Ceux-ci, refroidis au contact des montagnes, se condensent et donnent de la neige et de la pluie qui coule sur le sol<sup>57</sup> ». Cela dit, le contrôle apparent d'une telle narration est tout à fait fragile : le narrateur vogue de crise en crise, perdant parfois l'usage même des mots, se contentant par exemple de disposer sur la page des bâtonnets qui marquent le passage du temps ou de dresser des plans minimaux qui représentent ses mouvements sur l'île<sup>58</sup>. La troisième partie du livre, « Le retour », se concentre sur la thérapie que Félix impose à Robinson, comme en témoignent les nombreux chapitres intitulés « Séance (I, II, III, etc.) » ainsi que les quelques paragraphes qui font référence à un endroit ressemblant à un hôpital psychiatrique<sup>59</sup>. Les dialogues entre le patient et son

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 150-151.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>58</sup> Voir *Ibid.*, p. 55 et 68.

<sup>59</sup> Exemple : « J'étais revenu à la même place des fenêtres, murs blancs, fauteuils, etc. Rentre la petite : on va vous donner le le ... [...] mais-où-est-il? (pensant à un jeu) va voir sous le lit dans les placards, etc. me trouve à la fenêtre il est fou ». *Ibid.*, p. 167.

thérapeute sont aussi retranscrits, ce qui confirme que l'île dont parle le livre est le fruit d'un délire de névrosé :

Lui : Donc (il reprend de l'assurance) qu'est-ce que je disais déjà?

Moi : Que vous n'étiez pas dans cette île... que vous n'y avez jamais été (je relis mes notes) que tout ça est une pure invention, que vous n'avez rien fait, etc.

Lui : Attendez je n'ai jamais dit ça non non non. Comment ça j'ai dit que je n'ai jamais été dans cette île?

Moi : C'est vous qui me l'avez dit.<sup>60</sup>

On constate que l'identité du « moi » a basculé, Félix ayant pris le relais de la narration, comme on peut le lire dans cet extrait fortement autoréflexif : « J'ai pris l'habitude de noter en style télégraphique (préférant la vitesse de la transcription) les phrases essentielles qu'il prononce en m'attachant à en reproduire le ton et la prononciation qui sont très importants de son cas<sup>61</sup> ». Au chapitre « Séance IV », ce nouveau narrateur pose, dans un style proche de celui de l'article scientifique, son diagnostic : le protagoniste souffre d'une « angoisse géographique<sup>62</sup> », si bien qu'il convient de surnommer le patient « L'homme aux îles » ou tout simplement « Robinson ». C'est, de l'aveu du thérapeute, « le cas certainement le plus compliqué<sup>63</sup> » qu'il ait eu à rencontrer, au point où « son nom serait assez exemplaire pour en faire un modèle<sup>64</sup> ». L'idée que l'on se fait jusqu'alors de la nature de l'ouvrage (le journal d'un fou) se renverse. Posant son diagnostic, Félix laisse entendre que c'est en consultant des pièces annexes, en travaillant avec « une sorte de lutrin avec des planchettes dépliantes<sup>65</sup> » où il juxtapose quantité de textes qu'il parvient à saisir « l'articulation miraculeuse entre l'histoire principale que le patient raconte et les pièces officielles, rapports, comptes-rendus<sup>66</sup> ». Tout se dédouble ainsi : pour rendre compte de l'atomisation de la conscience de son

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 173-174.



patient, le thérapeute travaille à partir de matériaux eux-mêmes éclatés, désorganisés. Le roman serait-il, plutôt que le journal d'un fou (ou en plus de cela), le recueil de notes du thérapeute?

Quoi qu'il en soit, la situation est grave, puisque, selon Félix, « il n'y a pas de guérison possible. Il n'y a rien à faire.<sup>67</sup> » C'est « sans espoir. Douleur dépassée comme on dit coma dépassé<sup>68</sup> »; le patient est dans un état « définitif ». La solution envisagée est radicale : « On coupe un morceau pour voir si ça sauve?<sup>69</sup> » À partir du moment où la perspective de la lobotomie est mise pour une première fois de l'avant, le texte laisse apparaître la souffrance à la source de l'accident de Robinson, cette perte qui agit comme force désorganisatrice. La mélancolie est perceptible dans cet extrait : « Ne pas crier mais réciter à voix basse et égale. À l'oreille. Au compte-gouttes et à usage interne / (parlé) / Oui, ce sont des oiseaux maintenant / [frère & sœur] / devenus oiseaux / maintenant si hauts / [...] Tu ne peux plus leur parler / maintenant<sup>70</sup> ». Un peu plus tard, le narrateur précise davantage de quoi il s'agit : « Ainsi donc : s'ils sont devenus oiseaux alors ils sont "au ciel". S'ils sont en l'air, comment les rejoindre? Comment? On me dit à chaque séance : Non vous ne pouvez pas le faire.<sup>71</sup> » Si Robinson veut voler, c'est possiblement pour retrouver ce frère et cette sœur devenus oiseaux... Pourtant, c'est impossible. Il faut donc trouver autre chose pour remédier au problème de Robinson, qui, isolé sur son île, n'arrive pas à s'arrimer à cet « autrefois » où « tout renvoyait à tout » sans « trou entre les choses », « la manière classique<sup>72</sup> ». Les grands moyens sont nécessaires pour le « remettre avant l'histoire ». La scène est explicite, laissant entrevoir à la fois la maladie (présence d'une « tache ») et le remède (une opération bien radicale) :

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 194-195.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 198.

Ils entrent. Je les entends les voilà Mr. Robinson avec sa voix de fausset ils viennent pour le résultat. Toc toc toc c'est eux ils sont venus à plusieurs avec un petit que je ne connais pas Mr. Robinson sourit elle par culpabilité elle sait elle sait certainement.

Verdict : résultat très mauvais. Radio dit le chef en appuyant sur un bouton qui illumine les os-translucides. On voit la tache... la tache ici [...].

Sortent les outils. M'ont déjà attaché. Il faut arracher – il faut couper dit le petit.<sup>73</sup>

Cette opération a lieu au chapitre « Novembre ». Le narrateur a du mal à s'en remettre, le récit se permet donc une ellipse d'un mois : le chapitre pénultième de cette section se nomme « Janvier », et prend la forme d'un journal hebdomadaire des symptômes (« Dimanche. Seul. Accès vocal. Persistance des doubles. Temp. 37,8\*.<sup>74</sup>»). « Février », le dernier chapitre de la troisième partie, s'ouvre sur ces mots : « Je suis un saint. » Le narrateur a donc doublement atteint son objectif : passé dans cette non-temporalité que représente l'éternité, il n'a plus à composer avec la détresse de ne pas s'arrimer à sa propre histoire, le temps étant pour lui, finalement, « futur, ancien, fugitif ». De plus, il monte métaphoriquement « au ciel », et il rejoint ainsi les oiseaux, étant « un saint accompli », en « accord avec la nature ». Les dernières lignes de cette partie sont adressées à un « tu », peut-être la personne disparue, exactement comme à la fin de *Retour définitif et durable de l'être aimé*.

Dans la courte section qui clôt le roman, « Zero sum », Cadiot réserve au lecteur une dernière vrilie. La technique du *cut-up* (un des procédés de composition du roman) métaphorisée par la scène de la lobotomie de Robinson, forme ultime du *cut-up*, est poussée encore plus loin : l'auteur applique l'opération à l'objet livre, donnant à lire, dans les dernières pages, un *cut-up* de phrases issues des trois premières parties de *Futur, ancien, fugitif* et achevant ainsi le livre par une expérience qui synthétise à la fois la ponction et la greffe, l'oubli et la mémoire. Cette partie du livre est présentée comme sa mémoire organisée, son « temps retrouvé », comme l'admet Cadiot en proustien avoué. Découpage, donc, qui

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 198-199.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 200.

synthétise conceptuellement l'expérience à la fois de la lecture et de l'écriture (Cadiot découpant ses propres phrases) et qui apparaît comme pure anomalie, voire comme une étrangeté en fin de récit, la dernière section du roman n'ayant pas de lien évident avec les trois premières.

Des modalités propres aux choix formels de Cadiot se dessinent à travers l'observation de ses trois premiers romans dans la perspective d'une opposition folie/idiotie. *Le Colonel des Zouaves*, qui emprunte une bonne partie de ses procédés narratifs au roman traditionnel, développe le thème de la folie, avec un Robinson domestique dont le désir d'une « vie rêvée » opposée à une réalité humiliante provoque des courts-circuits qui font disjoncter le récit. De l'autre côté, avec la fragmentation de son énonciation, son contact « rugueux » avec le réel, le Robinson de *Retour définitif et durable de l'être aimé* apparaît comme un idiot, c'est-à-dire un individu prisonnier des éléments qui émergent de sa conscience, dans un temps insulaire qui résiste à l'édification d'un récit cohérent. Enfin, *Futur, ancien, fugitif* synthétise les deux postures, la forme éclatée, plus près de l'idiotie, servant à faire littéralement éprouver au lecteur la folie du protagoniste.

## 7.2 LE GRAND CHAMPION, C'EST CELUI QUI OUBLIE

J'ai fait appel à de nombreuses reprises, depuis le début de cette deuxième partie, à l'entretien donné par Cadiot, fin 2002, au *Matricule des Anges*, entretien précédé d'une brève rétrospective de son œuvre, dans laquelle Xavier Person se remémore en ces termes la parution du premier volet du cycle Robinson :

Livre somme, en ce qu'il a parfaitement intégré les leçons des expérimentations poétiques des années précédentes, sonores, objectives, blanches, etc., il propose un cocktail détonant aux effets incontrôlables. Le commentaire en est difficile, tant sa dimension parodique semble par avance déminer toute interprétation, toute projection. Pour beaucoup, son irruption sur la scène littéraire a été un choc,

traumatisme joyeux, euphorisant. Pour une fois, on pourrait simplement dire : chef-d'œuvre.<sup>75</sup>

Voir la mention « chef-d'œuvre » accolée à *Futur, ancien, fugitif* a quelque chose de surprenant, non pas à cause du commentaire favorable (je n'en pense pas moins), mais parce que Cadiot, parlant de l'objectif de sa pratique, évoque un désir plus près de l'événementialité que de la pérennité :

Écrire, c'est une question de réglage, c'est essayer de régler plusieurs régimes ensemble. Je n'écris jamais, je ne fais pas de phrases, ce qui m'intéresse, c'est de régler. Pas de manière consciente. À partir de ça, si la machine est bien réglée, paf, il y a une image : « c'est un beau matin, boulevard du Temple... ». On y est, il y a production de présent. Futur ancien fugitif. Un fugitif vivable.<sup>76</sup>

Les deux livres de Cadiot qui règlent le plus une « production de présent » sont aussi ceux qui, comme je l'ai montré dans la section précédente, exploitent le plus cette appréhension rugueuse et idiote du réel. *Futur, ancien, fugitif* et *Retour définitif et durable de l'être aimé* représentent des exemples contemporains de cette « mémoire discontinuiste » dont parle Jean-François Hamel à propos d'œuvres des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, « seule capable de traduire adéquatement une temporalité faite d'hétérogénéités et de disjonctions.<sup>77</sup> » Si un rapport idiot au réel génère une expression fragmentaire du présent, qu'en est-il de son lien au passé et à l'Histoire? C'est la question que laisse sans réponse Christian Prigent, dans une analyse intitulée « Une leçon de conjugaison ». Le poète réfléchit à l'exploitation du « fugitif présent », « nom du temps auquel se conjugue le temps de la vie elle-même<sup>78</sup> », sachant que « l'immanence à la fois obstinément opaque et désastreusement diaphane du fugitif présent piège l'effort d'expression<sup>79</sup> ». Pour Prigent, « le présent est le temps d'une polysémie anarchique et obstinément

<sup>75</sup> Xavier Person, « Olivier Cadiot, trois rhinocéros et plus », *Le Matricule des Anges*, no 41, novembre-décembre 2002, p. 15.

<sup>76</sup> Olivier Cadiot et Xavier Person. « Un terrain de foot ». *op. cit.*, p. 21.

<sup>77</sup> Jean-François Hamel. *Revenances de l'histoire*. Paris, Minuit, 2006, p. 23.

<sup>78</sup> Christian Prigent. « Une leçon de conjugaison », in *Une erreur de la nature*. Paris. P.O.L, 1996, p. 159.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 160.

ramassée sur elle-même<sup>80</sup>». Cadiot conjugue son œuvre « au fugitif », travaillant à « articuler du temps qui désarticule le temps<sup>81</sup> », à mettre en œuvre, en somme, les dispositifs formels pour « rendre compte du présent irréprésentable que le livre pourtant se donne pour tâche de représenter<sup>82</sup> ».

Chercher à mettre en scène l'immédiateté de l'expérience, voilà qui rappelle l'hypothèse de François Hartog, pour qui la fin du XX<sup>e</sup> siècle serait celle du présentisme :

Le 20<sup>e</sup> siècle est celui qui a le plus invoqué le futur, le plus construit et massacré en son nom, qui a poussé le plus loin la production d'une histoire écrite du point de vue du futur, conforme aux postulats du régime moderne d'historicité. Mais il est aussi celui qui, surtout dans son dernier tiers, a donné l'extension la plus grande à la catégorie du présent : un présent massif, envahissant, omniprésent, qui n'a d'autre horizon que lui-même, fabriquant quotidiennement le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin.<sup>83</sup>

Si la dégradation de la croyance au progrès a sans doute miné l'horizon dressé par le régime moderne d'historicité, il faut admettre que cette position (produire du présent) demeure problématique, que ce présent coagulé est vécu comme symptôme, non pas comme résistance. Les forces d'ordonnement qui contraignent les corps, la mémoire, le langage, refusent le maintien du présent comme espace ouvert à l'émergence d'altérités, d'événements, espace qui refuse de dénier la disparition de l'horizon historique tout en critiquant avec véhémence la nostalgie d'un ordre ancien où les chemins semblaient prédéterminés. Anna Boschetti, dans son analyse de la position de Cadiot dans le champ littéraire français, constate que celle-ci se définit surtout par des refus : « refus du néolyrisme régressif à la Bobin. Refus du sublime, [...] des poncifs surréalistes<sup>84</sup> »

---

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 200.

<sup>84</sup> Anna Boschetti, « Le formalisme réaliste d'Olivier Cadiot : une réponse à la question des possibles et du rôle de la recherche littéraire aujourd'hui », in Eveline Pinto (dir. publ.), *L'écrivain*,

tout comme des dogmes telqueliens, de la modernité négative, des jeux de l'Oulipo, du néoréalisme. Boschetti en conclut que « l'autre forme que peut prendre le refus de choisir, c'est la coexistence de tous les possibles<sup>85</sup> ». L'œuvre de Cadiot est une des premières à avoir à se poser la question de l'invention formelle et du travail politique à l'extérieur du cadre avant-gardiste. Cadiot ne se positionne ni dans la célébration de la révolution (posture tournée vers le futur), ni dans une volonté de restauration (posture tournée vers le passé), mais bien dans le présent, ce temps du possible délesté à la fois d'a priori et de déterminations. Sa pratique apparaît dans un temps paradoxalement stable (toute action historique semble impossible) et désorganisé (les possibles cohabitent, les grands récits se sont atomisés). Elle se demande comment parvenir, par la littérature, à maintenir active une résistance aux tentatives de restauration de formes et d'ordres anciens. Ce désir chez Cadiot d'arriver à construire des formes qui produisent du présent rappelle une fois de plus la pensée de Rosset, pour qui l'intérêt n'est pas de décrire la réalité comme absurde, mais bien de rendre le réel à son insignifiance, de dissiper les faux sens, de faire voir que la réalité est quelconque, que toute signification est illusoire, que l'histoire est sans secret, et, pour tout dire, que le réel est idiot, simple, unique, particulier, incapable de se dupliquer sans devenir autre. Le paradoxe qu'illustrent si bien *Futur, ancien, fugitif* et *Retour définitif et durable de l'être aimé*, c'est que la mise en relief de l'idiotie du présent, l'élaboration d'une œuvre où la grande Histoire apparaît sous la forme de clichés, le travail sur des affects de gravité qui ouvre l'accès à ce que Rosset appelle l'allégresse, cet amour d'un réel représenté dans son imperfection, sans effet de maîtrise, tout cela ne peut se faire qu'au prix d'un naufrage, d'un accident, d'une tragédie, comme quoi, entre le *Carpe diem* des poètes ringards et les embrigadements des camarades révolutionnaires, il n'y a parfois pas d'autre choix que de ne pas choisir.

---

*le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 239.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 241.

Si les raisons d'une « production de présent » apparaissent intelligibles quand on considère des éléments externes à l'œuvre, celles qui concernent le rapport de Cadiot à la représentation de la mémoire, du passé et de l'histoire ne se montrent qu'à la suite d'une analyse des thématiques récurrentes dans ses romans. Cadiot métaphorise la mémoire « archipelisée » d'un Robinson prisonnier non pas tant de son île mais du présent. La récurrence du motif de la fouille et de l'archéologie illustre le rapport que Robinson entretient au passé. Dans *Le Colonel des Zouaves*, une curieuse allusion à Pompéi montre d'emblée que ce rapport est en bonne partie iconoclaste et qu'il cherche donc à bousculer une représentation mythifiée de l'histoire : « On a appris tout récemment que Pompéi n'était plus qu'un campement de clochards au moment de l'éruption<sup>86</sup> ». La fouille est nécessaire pour remettre l'histoire à sa place, pour rappeler la grande part de fiction dont elle est augmentée au fil du temps. Dans *Retour définitif et durable de l'être aimé*, on tente de convaincre Robinson de consulter le redresseur (« il va vous remettre en forme, il fait des fouilles, il creuse<sup>87</sup> »), en insistant sur son expertise archéologique :

Il creuse, ça c'est sûr qu'il creuse, c'est du sport utile, et il en trouve des trucs, c'est fou, des choses ma-gni-fi-ques, des statues rituelles, des petits totems en étain rehaussé d'argent, des armures entières avec les gars dedans, comme des mammouths, faudrait découper ça en bloc et le transporter par hélico au Muséum.<sup>88</sup>

Robinson essaie donc de « retrouver des choses perdues », sachant que la première chose qui lui manque, c'est le fil lui permettant de narrer sa propre histoire, ordonnancement qui le sortirait du présent dans lequel il est enfermé. Le narrateur de *Futur, ancien, fugitif*, en proie à une archéologie de sa propre mémoire, se demande « Pourquoi je fais des fouilles ». Reprenant une formule qu'utilise Nietzsche dans *L'Antéchrist*, il se répond à lui-même, sans même le savoir : Robinson, qui accumule les morceaux de sa petite histoire dans une obsession de la datation (les chapitres portent souvent un nom de mois comme

---

<sup>86</sup> Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, op. cit., p. 91.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 148.

titre, ce qui suggère la forme du journal), voit ses fouilles le mener à des clichés du passé :

J'avais préparé un musée pour recevoir les objets : catacombes, parloirs, chambre 1, passage sud, colonnade, chambre 2, corridor, etc. On peut s'asseoir derrière une vitrine. On peut y voir : des oiseaux empaillés, des inscriptions, des fiches avec des programmes, le bras de pierre ou d'autres découvertes. On peut conserver réparer améliorer. C'est « l'esprit du musée » qui me poussa à restaurer les objets. Je suis obligé de réparer ces objets avant de les montrer *specifite natura. Ex filia paritem memins quaele patria. Sicut principem morituri sagitte*.<sup>89</sup>

Retrouver « l'esprit du musée », c'est reprendre la méthode qui prévalait au moment de *L'art poétique*, alors que Cadiot, tel un archéologue, tentait d'extraire les plus beaux morceaux de la langue française des nécropoles que sont les grammaires pour ensuite les mettre en vitrine dans l'espace de la page. Mais c'est aussi une allusion au livre en train de s'écrire, de se compiler : car *Futur, ancien, fugitif* est un catalogue qui reprend des morceaux épars d'opérations langagières, d'amorces de fictions, de traductions d'expériences. Le livre rend bien compte d'un paradoxe typique du musée, lieu par excellence de la décontextualisation d'une mémoire dont l'ordonnancement apparaît à la fois arbitraire et violent... Ces trouvailles ont lieu pourtant dans un présent qui peine à leur donner un sens, façon de rappeler la constante nécessité d'incarner dans des œuvres en cours la « mémoire du présent » tout en maintenant un rapport insulaire au passé et à la tradition, à la manière de Baudelaire, comme l'explique Hamel :

Pour user d'un pléonasme que Baudelaire n'aurait peut-être pas désavoué, la modernité de toute œuvre d'art, même classique, est donc assurée par la représentation d'une présence du présent qui vient fracturer à chaque fois la continuité de la médiation transhistorique des artefacts culturels. Parce que la pérennité réelle de la beauté a pour origine l'immédiateté du présent, chaque œuvre d'art authentique encode une présence du présent qui, une fois décryptée par l'amateur éclairé, vient rompre à ses yeux toute illusion de continuité historique. Si un certain académisme croit que la tradition précède de droit le présent de l'histoire, Baudelaire, avec audace, renverse la subordination. C'est de fait toujours depuis le présent que s'instaure la dialectique de l'histoire de l'art. ce n'est qu'au prix d'une rupture de la tradition que la modernité représentée par chaque artiste est « digne de

<sup>89</sup> Olivier Cadiot. *Futur, ancien, fugitif. op. cit.*, p. 117.



devenir antiquité » et ainsi d'accéder aux apparences de pérennité que lui surajoute la tradition.<sup>90</sup>

Robinson, en fabriquant du présent, provoque l'émergence du passé (logique propre à la cure possiblement psychanalytique que lui impose Félix), des propres vestiges de son histoire métaphorisés par des artefacts (antiquités, catacombes, oiseaux empaillés) trop grands pour lui, qui renvoient à la grande culture (Robinson retrouve non seulement des objets associés au passé, mais aussi des langues anciennes comme le latin), mais qui ne sont que les avatars d'un vécu marqué par un accident, par un passé qui, refusant de refaire surface en tant qu'histoire intime, se cache derrière des figurations de l'Histoire. Car malgré le vernis expérimental et les effets baroques, Cadiot ne traite de rien d'autre que d'une histoire familiale, d'une souffrance individuelle, de l'« horrible travail » de l'écrivain. C'est ce que laisse entendre Robinson quand il cite le personnage de Grani (une grand-mère?) dès le début du roman : « Grani disait on ne garde pas grand-chose des souvenirs et elle avait bien raison. C'est une démarche tout à fait classique et assez banale de vouloir comprendre les choses d'aujourd'hui à la lumière du passé.<sup>91</sup> » Sujet classique, certes, mais méthode moderne : la remémoration d'événements passés subit toujours la distorsion des conditions dans lesquelles ils émergent à la conscience, surtout lorsque celle-ci est violemment mise en péril, qu'elle régresse. Le narrateur admet d'ailleurs avoir « l'impression d'être un embryon ad vitam », au point que sa langue, qui par moments mime le latin, peut aussi se transformer en version extrême du « baby talk » de Stein. Par exemple, dans le chapitre intitulé « Les premières paroles de Robinson », la langue de Robinson apparaît sous la forme d'un babil (« Va ta sa rapanama lajafabada pi vi mi dizirilibiti»), alors que dans « Souvenir très ancien I », ce sont les paroles d'une mère hébétée qui sont reproduites : « Oh le bébé à sa maman / Oh le bébé qu'il est gentil oh le bébé / Ça c'est un bébé ça c'est un bébé ça c'est un bébé / et c'est qui ce bébé / et c'est qui ce bébé et c'est qui ce bébé / et c'est qui / et c'est le bébé qui est là / et c'est ce bébé-là oui / eh oui / c'est-le-bébé

<sup>90</sup> Jean-François Hamel, *op. cit.*

<sup>91</sup> Olivier Cadiot, *Futur, ancien, fugitif. op. cit.*, p. 15.

/ c'est mon bébé<sup>92</sup>». D'une manière analogue, deux passages de *Retour définitif et durable de l'être aimé* cristallisent cette articulation entre rapport idiot au présent et mémoire trouée de l'histoire : « Si on croit aux esprits, si l'on croit que les gens s'impriment dans les choses, souvenirs bloqués dans les murs, neutrons dans un peigne, ADN sur une robe, chromosome sur les murs. Souvenirs dans le bronze. Si on croit que les sons restent au fond gravés dans les choses. Cri dans la cire<sup>93</sup> » puis « Un philosophe disait qu'il fallait faire exploser le passé dans le présent, il avait raison<sup>94</sup> ». Le premier évoque une rémanence si forte du passé qu'il arrive à s'imprégner dans le grain des choses, alors que le second est une allusion directe à un des penseurs les plus stimulants du siècle dernier :

Cette méthode, c'est Walter Benjamin qui la développe dans *Passages parisiens*, il dit en substance : vous prenez un morceau de temps, vous coupez en deux l'événement et vous enlevez ce qu'il y a de passé et ce qu'il y a de présent, parce que tout événement contient toujours une face ancienne et une face nouvelle. Vous gardez la face ancienne, vous redécoupez encore, vous retaillez à l'intérieur de votre passé, ce qu'il y a encore de présent vous l'enlevez, parce que vous en retrouverez encore une couche, vue d'un autre point de vue. Divisez à l'infini jusqu'à la plus infime portion. C'est aussi une asymptote. On en arriverait à un moment à se réveiller du passé. Du XIX<sup>e</sup> siècle pour Benjamin. Du XX<sup>e</sup> pour nous. S'enfoncer de plus en plus dans le passé, en utilisant le présent comme critère de division, jusqu'à ce qu'il ne reste pratiquement plus rien. C'est plus amusant que de « faire le deuil ». <sup>95</sup>

« Produire du présent » pour « se réveiller du passé » ou vice-versa, voilà qui correspond effectivement à la pensée benjaminienne, à sa foi en un art du récit qui, à la manière de « ces graines enfermées hermétiquement pendant des millénaires dans les chambres de pyramides[,] [a] conservé jusqu'à aujourd'hui [son] pouvoir germinatif.<sup>96</sup> » Lire par le biais d'une appréhension idiote du présent ce qui persiste du passé, ou encore parler du passé en ne faisant rien d'autre que de parler du présent. On se souvient du projet à la fois herméneutique et politique de Benjamin de commenter les « Tableaux parisiens » de Baudelaire : la critique

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

<sup>93</sup> Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé. op. cit.*, p. 14

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>95</sup> Olivier Cadiot et Xavier Person. « Un terrain de foot », *op. cit.*, p. 21.

<sup>96</sup> Walter Benjamin. « Le conteur », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 125.

littéraire parviendrait à générer, à partir de sa lecture de l'œuvre, des métaphores derrière lesquelles se déploieraient des méthodes. Le penseur allemand affirme que certains textes sont à considérer comme « une sorte de clef, confectionnée sans la moindre idée de la serrure où un jour elle pourrait être introduite<sup>97</sup> ». Portant en elles ce « pouvoir germinatif » qui recèle des possibilités d'interprétation, toutes les œuvres méritent d'être relues en raison de leur capacité à dévoiler « certains aspects d'une réalité qui sera non tant celle du poète défunt<sup>98</sup> » que celle du lecteur qui se consacre à leur analyse. Benjamin, avec la finesse qui est la sienne, applique cette médecine à son propre projet : en montrant les « clés » de l'expérience inédite que Baudelaire fait de la foule, il fait sentir à son lecteur la tourmente de sa propre époque, ne manquant pas de relever que cette sensibilité à la déshumanisation de la foule est le signe avant-coureur d'une cruauté dont les génocides du second conflit mondial témoigneront fatalement. Cette sensibilité fait défaut à l'Allemagne de Benjamin, elle qui voit ses « foules pétries par les mains des dictateurs<sup>99</sup> », foules à l'expérience atrophiée, définitivement éloignées de la possibilité de sentir ce « frisson<sup>100</sup> » qui avait plongé Baudelaire, plusieurs décennies plus tôt, dans ce spleen dont on oublie parfois le caractère foncièrement politique. Appliquée à notre époque, cette méthode se décline différemment. Pour se réveiller du XX<sup>e</sup> siècle tout en gardant en tête que « l'Histoire est un cauchemar », pour paraphraser une célèbre citation de James Joyce, il faut à la fois se souvenir et oublier. Se souvenir, d'abord, de la part idéologique des récits imposés par les forces d'ordonnement de la mémoire :

Nombre d'événements réputés historiques n'ont jamais été les souvenirs de personne, je comprends sans comprendre mais il y a quelque chose de juste là-dessous, même s'il se passe quelque chose d'important, y être ne change rien, il faut rester en dehors de la bataille pour comprendre. si on est trop dedans, on pense que c'est juste une bagarre.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2003, p. 304.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>101</sup> Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, op. cit., p. 85.

Autrement dit, l'histoire ne se vit jamais dans le présent, n'en déplaie à une époque qui se complaît dans la croyance qu'« aujourd'hui l'Histoire c'est juste ce qui vient de se passer il y a cinq minutes<sup>102</sup> ». Il faut lutter contre l'oubli en maintenant le souvenir de la contingence de l'histoire et en se rappelant aussi que « Le grand champion, c'est celui qui oublie<sup>103</sup> ». Car comme l'indique Rosset, « l'oubli se caractérise non pas par une perte du souvenir mais bien par une omniprésence des souvenirs, par la masse indistincte de tous les souvenirs qui, lors de l'oubli, affluent en rangs si serrés qu'il devient impossible d'y repérer le souvenir recherché.<sup>104</sup> » En somme, oublier pour ne pas reproduire les formes et les discours anciens, pour laisser au présent la possibilité d'advenir. Il s'agit de conserver la « mémoire de l'oubli », formule que Hamel forge à partir de la pensée d'Agamben et qui porte à la fois la puissance et la tension inhérentes à une telle posture :

Une telle mémoire de l'oubli ne concerne pas un contenu mémoriel à préserver, mais l'oubli lui-même, qu'il faudrait rappeler à la mémoire. Au contraire d'un souvenir prétendant redonner droit de cité aux morts et aux vaincus, il s'agit d'une conscience qui à chaque moment – dans chaque présent de l'histoire – prend la mesure de la perte qui frappe irréparablement l'expérience du temps et de l'histoire.<sup>105</sup>

Cadiot incarne cette impossible posture où se confondent le temps du souvenir et celui de l'expérience par la mise en scène d'un coma. Suite à sa lobotomie dans *Futur, ancien, fugitif*, Robinson s'autoproclame « saint » et s'adresse pour la première fois à un « tu ». Le même phénomène est reproduit dans les derniers chapitres de *Retour définitif et durable de l'être aimé*. Robinson, lui aussi habité par le désir de « devenir un saint », est torturé par le redresseur au point de sombrer dans un état comateux. Là, il s'adresse lui aussi à un « tu », possiblement « l'être aimé », avant de lui donner le droit (« C'est à toi<sup>106</sup> ») de s'appropriier le

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>104</sup> Clément Rosset, *op. cit.*, p. 18.

<sup>105</sup> Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 226.

<sup>106</sup> Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé, op. cit.*, p. 257.

dernier chapitre pour qu'il y prononce une lente divagation sur la nage où se mélangent le deuil et la délicatesse. La dépersonnalisation est complète. Robinson n'étant pas parvenu à reconstruire, entre fabrication du présent et rémanence du passé, entre mémoire et oubli, une narration structurée, si les morceaux ramassés restent des épaves, il ne reste qu'à en appeler à un au-delà : « Ça y est aujourd'hui je suis un saint – juste avant je n'étais pas un saint – aujourd'hui Ça y est je suis un saint.<sup>107</sup> » C'est pour Robinson une façon de sortir définitivement du temps, à défaut d'être parvenu à accomplir la pénible tâche qui consiste à le reconstruire...

### 7.3 WHAT'S IN A NAME?

Le Robinson de Cadiot a beau être prisonnier d'un présent idiot, d'un présent « sans double », si on suit la pensée de Rosset, le cycle romanesque dans lequel se déploie ce personnage est hanté par une mémoire littéraire prolifique et débordante. En choisissant de prolonger « l'immense tradition robinsonnienne<sup>108</sup> », Cadiot place son projet littéraire sous le signe de l'intertextualité. Qui de mieux que Robinson Crusoé pour métaphoriser un artisanat (l'écriture) qui a trouvé avec Ponge une envergure qui interpelle depuis les écrivains préoccupés par la matérialité du langage. *Robinson Crusoé* est une apologie de l'invention et de la technique, mais cette maîtrise est l'autre nom d'une volonté d'ordonnement du réel, de sa « colonisation ». Réinventer la civilisation à partir de rien, imposer, par la technique, sa présence à l'île jusqu'à pouvoir s'en déclarer le roi, voilà la méthode du Robinson original<sup>109</sup> : « Je ne convoitais rien, car j'avais alors tout ce dont j'étais capable de jouir; j'étais seigneur de tout le manoir : je pouvais, s'il me plaisait, m'appeler Roi ou Empereur de toute une contrée rangée sous ma

<sup>107</sup> Olivier Cadiot, *Futur, ancien, fugitif*, op. cit., p. 130-131.

<sup>108</sup> Gérard Genette. *Palimpseste. La littérature au second degré*. Paris. Seuil. coll. « Poétique ». 1982, p. 351.

<sup>109</sup> Gérard Genette souligne que ce Robinson n'est peut-être pas si « original » que ça : « Defoe, je le rappelle, n'avait pas inventé son héros : qu'il ait ou non rencontré Alexandre Selkirk et tiré parti de ses confidences, il reste aujourd'hui possible de comparer l'action de Robinson à l'expérience de son modèle, et de traiter le roman de Defoe comme une transposition des aventures de Selkirk [...]. » *Ibid.*, p. 419.

puissance<sup>110</sup>». Ce n'est pourtant pas la puissance mais bien la précarité de Robinson qui incite Cadiot à s'approprier le personnage : il est l'homme qui doit survivre par tous les moyens, même si ceux-ci impliquent une aliénation, une idiotie, une folie. Car le Robinson de Defoe est effectivement à la tête d'un royaume :

Mon île était alors peuplée, je me croyais très riche en sujets; et il me vint et je fis souvent l'agréable réflexion, que je ressemblais à un roi. Premièrement, tout le pays était ma propriété absolue, de sorte que j'avais un droit indubitable de domination; secondement, mon peuple était complètement soumis. J'étais souverain seigneur et législateur; tous me devaient la vie et tous étaient prêts à mourir pour moi si besoin était.<sup>111</sup>

Cependant, il reste qu'il est un maître dont les sujets, en plus d'être peu nombreux, sont pour le moins inoffensifs :

Un stoïcien eût souri de me voir assis à dîner au milieu de ma petite famille. Là régnait ma Majesté le Prince et Seigneur de toute l'île – j'avais droit de vie et de mort sur tous mes sujets; je pouvais les pendre, les vider, leur donner et reprendre leur liberté. Point de rebelles parmi mes peuples! Seul, ainsi qu'un roi, je dînais entouré de mes courtisans! Poll, comme s'il eût été mon favori, avait seul la permission de me parler; mon chien [...] était toujours assis à ma droite; mes deux chats étaient sur la table, l'un d'un côté et l'autre de l'autre, attendant le morceau que de temps en temps ma main leur donnait comme une marque de faveur spéciale.<sup>112</sup>

Cet espace précis où le pouvoir et la fragilité se côtoient, c'est précisément celui que Cadiot décide d'exploiter. S'il choisit d'exacerber le côté guignol du personnage, c'est peut-être parce qu'une entreprise de réappropriation du mythe Robinson dans le domaine français, un quart de siècle avant la sienne, a pris un parti tout à fait différent. Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Michel Tournier présente un avatar du héros de Defoe beaucoup plus grave, dont la propension à la réflexivité le mène, non pas à une confrontation avec l'insignifiance du réel, mais plutôt à une quête mystique qui provoque une fusion

<sup>110</sup> Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 234.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 262.

avec les éléments. « Orphelin de l'humanité<sup>113</sup> », le Robinson de Tournier, bien qu'il soit par moments une figure du pouvoir aussi ridicule<sup>114</sup> que chez Defoe ou Cadiot, incarne une dichotomie entre l'ordre social et l'état de nature, entre le pouvoir des hommes et la puissance des éléments :

Si, à la surface de l'île, je poursuis mon œuvre de civilisation – cultures, élevages, édifices, administration, lois, etc. – copiée sur la société humaine, et donc en quelque sorte rétrospective, je me sens le théâtre d'une évolution plus radicale qui substitue aux ruines que la solitude crée en moi des solutions originales [...].<sup>115</sup>

Peu à peu, le personnage fusionne avec l'île, au point d'avoir des relations sexuelles avec elle. À partir de sa rencontre avec Vendredi, le Robinson de Tournier tourne le dos à son entreprise de reconstitution de la civilisation, jusqu'à ce que cette conversion finisse par le transfigurer, à la fin du roman :

En vérité il était plus jeune aujourd'hui que le jeune homme pieux et avare qui s'était embarqué sur le Virginie. Car il n'était pas jeune d'une jeunesse biologique, putrescible et portant en elle comme un élan vers la décrépitude. Il était d'une jeunesse minérale, divine, solaire. Chaque matin était pour lui un premier commencement, le commencement absolu de l'histoire du monde. Sous le soleil-dieu, Speranza vibrail dans un présent perpétuel, sans passé ni avenir. Il n'allait pas s'arracher à cet éternel instant, posé en équilibre à la pointe d'un paroxysme de perfection, pour choir dans un monde d'usure, de poussière et de ruines.<sup>116</sup>

Tournier donne à l'île une force rédemptrice dont le positivisme détonne avec l'insignifiance que confronte le protagoniste de Cadiot. Le présent évoqué par Tournier est un endroit pacifié, libérateur, quasi « parfait » ; celui de Cadiot est générateur d'angoisse, symptôme d'une maladie qui fait percevoir le temps comme une île, qui enferme, qui oblige le récit à n'être pas autre chose que celui d'une conscience fragmentée.

---

<sup>113</sup> Michel Tournier. *Vendredi ou les limbes du pacifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 47.

<sup>114</sup> « Ensuite, il mangerait sur le pouce et il revêtirait son grand uniforme de général. car un après-midi surchargé d'obligations officielles l'attendait : mise à jour du recensement des tortues de mer, présidence de la commission législative de la Charte et du Code pénal. enfin inauguration d'un pont de lianes audacieusement jeté par-dessus un ravin de cent pieds de profondeur en pleine forêt tropicale. » *Ibid.*, p. 92.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 246

S'il fallait ajouter, à la suite de l'analyse de Genette à propos des Robinson de Defoe et de Tournier<sup>117</sup>, une lecture du personnage que propose Cadiot, une chose est certaine : l'auteur de *Futur, ancien, fugitif* montre que la littérature ne peut se faire sans un rapport étroit à la tradition. Il faut *faire avec*, l'utiliser comme matière première, comme matériau à prélever à la manière du *cut-up*. À cet égard, la remarque de Michel Gauthier au sujet de *Retour définitif et durable de l'être aimé* vaut pour toute l'œuvre :

D'une certaine façon, le livre de Cadiot est le produit de ces lectures diagonales, aériennes, flottantes, rapides, qui se focalisent sur quelques passages ou quelques éléments pour les prélever, dans l'oubli de leur contexte, lectures perverses donc qui mettent en morceaux les textes qu'elles parcourent (« en fait il y a des morceaux de corps partout »). Effectivement, le lecteur peut retrouver des bouts de bibliothèque un peu partout dans le texte. « Je sample », précise d'ailleurs l'un des personnages du premier chapitre.<sup>118</sup>

Dans son essai, Gauthier s'adonne avec beaucoup de patience et d'érudition à pister les innombrables morceaux qui constituent ce roman de Cadiot. En remontant la piste des récits, des poèmes, des films, des œuvres et des performances artistiques qui alimentent *Retour définitif et durable de l'être aimé*, Gauthier démontre cette prémisse à la fois si simple et si fondamentale : « l'écrivain est avant tout un lecteur<sup>119</sup> ». Oui, Cadiot est lecteur, on le sait depuis le début : son écriture, qui n'était alors que lecture (*L'art poétique*'), s'est transformée en mise en scène par la narration de ce travail de lecture/coupure (*Futur, ancien, fugitif*), avant de devenir à proprement parler une écriture (*Le Colonel des Zouaves*). Mais au-delà de ce lieu commun au sujet de la création littéraire (pour écrire, il faut lire), la méthode Cadiot implique des enjeux beaucoup plus grands : écrire, c'est couper, c'est choisir, c'est faire le tri dans les discours, c'est trouver sa voix dans les autres voix. Et si la culture littéraire de Cadiot est à la fois classique et moderne, si elle emprunte au cinéma comme à

<sup>117</sup> À cet égard, lire l'analyse de Gérard Genette, *op. cit.*, p. 419-425.

<sup>118</sup> Michel Gauthier, *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*. Paris, Les presses du réel. coll. « L'espace littéraire », 2004, p. 20.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 25.



l'art contemporain, elle est aussi fortement théorique. Cadiot est un lecteur de Walter Benjamin mais aussi de Pierre Bourdieu, de Jacques Rancière, de Gilles Deleuze. Voilà qui est déterminant : ces affinités théoriques nous obligent à réfléchir aux effets de ses lectures sur sa pratique, et à rejeter du coup toute lecture spontanéiste de l'œuvre.

Le cas Deleuze est le plus intéressant. Le philosophe français ayant lui-même traité de la figure de Robinson<sup>120</sup>, on ne peut s'empêcher de croire que la version qu'en imagine Cadiot est beaucoup plus deleuzienne que celle de Tournier, et on sourit en imaginant ce que Deleuze aurait eu à dire sur cette œuvre. C'est que le protagoniste de Cadiot, parce qu'il métaphorise à de nombreux égards la position et les idées de l'écrivain, rappelle la notion de « personnage conceptuel » dont Deleuze et Guattari donnent la définition suivante dans leur livre-testament *Qu'est-ce que la philosophie?* :

Les actes de parole dans la vie courante renvoient à des types psycho-sociaux qui témoignent en fait d'une troisième personne sous-jacente : je décrète la mobilisation en tant que président de la République, je te parle en tant que père... De même, l'embrasseur philosophique est un acte de parole à la troisième personne où c'est toujours un personnage conceptuel qui dit Je [...]. Dans l'énonciation philosophique, on ne fait pas quelque chose en le disant, mais on fait le mouvement en le pensant, par l'intermédiaire d'un personnage conceptuel. Aussi les personnages conceptuels sont-ils les vrais agents d'énonciation.<sup>121</sup>

Mais Robinson n'est pas uniquement l'illustration du programme littéraire de Cadiot, il est avant tout une composition par laquelle l'écrivain parvient à incarner des affects qui vont de pair avec la souffrance, l'angoisse mais aussi toutes les excitations dont ses œuvres sont le théâtre. Quant au rapport que Cadiot entretient à la tradition qui le précède, au travail sur le déjà-dit, les mots de Deleuze et Guattari donnent une perspective de pensée qui rejette toute doctrine de la création ex nihilo :

<sup>120</sup> Voir le fameux article « Michel Tournier et le monde sans autrui », paru dans *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, repris en postface de l'édition de poche du roman de Tournier.

<sup>121</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris, Minuit, 2005, p. 63.

Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l'écrivain n'écrit sur une page blanche, mais la page ou la toile sont déjà tellement couvertes de clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminer, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision.<sup>122</sup>

L'entreprise romanesque de Cadiot, en prenant en charge une telle affirmation, en offrant une vision de l'écriture qui n'est pas tant celle d'une création que celle d'une fabrication, en considérant l'écriture comme un artisanat, comme une expérience de littérature, en troquant Prométhée pour Robinson, impose aussi une éthique de l'intertextualité qui, partant du principe qu'« un livre ne va jamais sans un autre livre » et que « les livres se projettent les uns dans les autres<sup>123</sup> », oblige chaque écrivain qui prétend se prévaloir de ce titre à faire son travail dans le désir de s'inscrire dans la tradition, inscription qui suppose en même temps une humilité quant au travail qu'il faut accomplir pour s'acquitter d'une telle tâche.

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>123</sup> Olivier Cadiot et Xavier Person, « Un terrain de foot », *op. cit.*, p. 18.

TROISIÈME PARTIE

**DAMER LE PION**

## CHAPITRE 8

### LE MAUVAIS GENRE

*J'ai toujours eu du mal à  
comprendre comment des  
programmes, des revues, des  
individus aussi forts, pouvaient se  
contenter d'un terme aussi faiblard  
aujourd'hui que « poésie ».*

Nathalie Quintane

#### 8.1 UNE DENSITÉ DE SURFACE

Depuis le milieu des années 1990, Nathalie Quintane élabore une œuvre qui interpelle l'intelligence du lecteur en déjouant aussi bien les truismes du poème que le volontarisme de pratiques littéraires prétendument « radicales ». Ces éléments sont déjoués, oui, mais pas résolus, parce que ses livres ne règlent rien, ils alimentent plutôt les conflits entre les mots et les choses, la connaissance et la bêtise, la réussite et le ratage. Cette œuvre foisonnante opère des va-et-vient entre les genres, les tonalités, les thématiques, ce qui malmène toute prétention à tenir un discours général à son sujet. Puisant à des sources antagonistes qui mêlent érudition, références quotidiennes et cultures spécialisées, les livres de Quintane ne s'abordent pas d'une seule manière. Bien que les contraintes méthodologiques d'une analyse obligent à tracer de grandes lignes à travers un corpus éclectique, on procède pour ainsi dire *par défaut*. Car même si elle a une apparence de légèreté, l'œuvre de Quintane, comme celle de tous les écrivains intéressants, refuse qu'on tienne sur elle un discours d'autorité.

Les premiers textes de Quintane sont publiés à Marseille vers 1993, alors qu'elle cofonde le fascicule *R.R.* avec Stéphane Bérard et Christophe Tarkos. On la lit ensuite dans les revues importantes de la décennie, de *Doc(k)s* à la *Revue de littérature générale* en passant par *Java*, *If* et *Nioques*. En 1997, Quintane fait paraître ses deux premiers livres, *Remarques* et *Chaussure*, cette entrée dans le

champ littéraire français étant marquée par un double quiproquo, comme en témoignent les deux quatrièmes de couverture, qui cherchent à inscrire Quintane dans des traditions poétiques antagonistes. Au-delà des étiquetages, le critique Bertrand Leclair, auteur du premier article consacré au travail de Quintane, voit bien que cette pratique doit être prise au sérieux, derrière ses allures désinvoltes :

Nathalie Quintane publie ses deux premiers livres simultanément, l'un très court intitulé *Remarques*, l'autre plus étoffé intitulé *Chaussure*, au singulier dans le titre comme dans le ton, lapidaire et trop limpide pour ne pas troubler au fil de notes dont la banalité secrète l'étrange comme l'escargot sa coquille. Deux livres obsessionnels, voire autistiques, qui semblent s'imprimer en creux comme la semelle sur la terre.<sup>1</sup>

Ce qui semble évident pour Leclair l'est apparemment moins pour l'éditeur de *Remarques*, qui préfère cacher l'aspect « lapidaire », « obsessionnel », « autiste » par une description beaucoup plus lénifiée de ce premier livre. On tente de positionner *Remarques*, publié chez Cheyne, un éditeur de poésie conventionnelle, du côté de la sacralité du quotidien, sous le patronage de Jaccottet, comme Quintane l'explique dans un entretien disponible en annexe<sup>2</sup>. La quatrième de couverture de ce livre traduit cette orientation esthétique et idéologique :

En voiture, à la maison, et dans les situations banales de la vie quotidienne, nous ne sommes le plus souvent que des automates, l'esprit ailleurs, occupé à des choses sérieuses. Or, la narratrice de *Remarques* nous oblige à fixer notre regard

<sup>1</sup> Bertrand Leclair, « Prendre la poésie par les pieds », *La Quinzaine littéraire*, no 718, Paris, juin 1997, p. 30.

<sup>2</sup> Voici un extrait de la réponse de Nathalie Quintane à une question portant sur le sujet : « Quand j'ai rencontré Barnaud (Cheyne), il m'a tout de suite parlé de Jaccottet. J'ai compris que pour lui, ça allait de soi : les *Remarques* ne pouvaient venir que de Jaccottet. Même chose côté Ponge : *Chaussure* venait essentiellement de Ponge ou de Perec, ça allait de soi. On est en domaine français. Les nationaux reconnaissent d'abord les nationaux. Et puis il y a un souci d'avancée tactique, de positionnement critique, qui fait que ces livres, lus comme héritage (de Jaccottet, de Ponge) peuvent être utiles. Je ne refuse pas l'utilisation de ce travail à ces fins-là ; j'ai signifié assez rapidement que j'avais choisi mon camp, en passant chez P.O.L. et que la "guerre" en général m'intéressait (*Jeanne Darc*). Si le fait de dire que ces livres viennent de Ponge et de Perec est stratégiquement utile et correspond à ce que j'entends quand on me dit "poésie" ou "littérature", alors je dirai qu'ils viennent de Ponge et de Perec – de fait, j'ai une dette envers Perec, dont *Espèces d'espaces* a été une lecture autorisante. Par conséquent, je l'ai dit, qu'ils venaient de Ponge et de Perec. Ou en tout cas, je n'ai pas démenti. Qu'ils viennent, "en réalité", plutôt de Lichtenberg et de Sei Shonagon, plutôt de ce non-ordre là, quelle importance, au fond ? Dans un pays où tout le monde rêve d'être Proust ou Antonin Artaud, quel écrivain voudrait se placer dans la continuité d'une pute médiévale même pas française ? »

précisément sur ces instants sans « histoire », ces temps morts qui constituent le plus clair de nos vies, et que nous ne cessons d'oublier. Ils surgissent alors comme autant de mystères, et le monde, et notre existence dans ce monde, prennent le caractère d'une énigme. Telle est la puissance « poétique » d'un texte qui nous laisse tout surpris de trouver de la vérité et de la profondeur là où, jusqu'à présent, l'on n'avait vu que de l'insignifiance.<sup>3</sup>

S'il est vrai que l'intérêt du travail de Quintane, qui consigne dans ce livre un peu plus de 150 remarques sur des situations vécues en voiture, à la maison, au quotidien, est d'interrompre les automatismes, ce n'est pas pour qu'on y décrypte une énigme. Sa « narratrice » (mention curieuse pour un livre de « poèmes ») montre plutôt *ad absurdum* que des histoires se logent dans les petits détails comme dans les grands, que le récit des « choses sérieuses » occulte une multitude d'événements qui ont tout autant de valeur, à condition de s'y arrêter. Mais cette opposition s'érige modestement : les remarques ne sont pas le fait d'une énonciation savante qui révélerait sa force intellectuelle en même temps que ce qui se cacherait derrière le « mystère » des « petites choses ». C'est la voix d'une conscience joueuse, certes prise dans un rapport idiot au réel, mais sans la part de gravité qui sert de fonds de commerce aux Robinson d'Olivier Cadot. Quintane joue l'insignifiance contre la profondeur en montrant qu'elles se valent, qu'en littérature, elles sont toutes deux attribuables à des effets de surface. N'en déplaise à l'éditeur du livre, cette posture est bien éloignée de la question de l'« habitation poétique », interrogation hölderlinienne édulcorée par une récupération abusive de la part de certains poètes. Quintane dit plutôt l'inverse : « Chaque fois qu'on approche d'une vitre pour voir s'y former de la buée, ce n'est pas toujours qu'on vérifie sa propre existence<sup>4</sup> ». Quintane travaille contre la poésie, ou plus précisément contre une idée de la densité, trop souvent considérée comme étalon de la valeur du poème. Cette densité absolument recherchée ne fait que s'accroître dans le cas de formes brèves de type haïku, dont la vulgate dit qu'elles doivent contenir le plus d'intensité en le moins de mots possible. Pour lutter contre cette densité qui produit nécessairement de la séparation (entre le vrai et le faux, le

---

<sup>3</sup> Nathalie Quintane. *Remarques*, Le Chambon-sur-Lignon. Cheyne, 1997, quatrième de couverture.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 30.

nécessaire et le futile, le dense et le léger), Quintane lui oppose une sorte de descente qui résiste à la « hauteur » du poétique, contre laquelle lutte aussi Cadiot par l'exportation de la poésie dans le roman, et use d'une langue rudimentaire, d'un vocabulaire ordinaire. Elle ne cède pas aux illuminations propres au haïku et cherche à « désaffubler le désaffublé » (l'expression est la sienne) en fabriquant un « haïku franchouillard » qu'on imagine facilement déclamé par l'idiot du village. La façon dont Quintane lit ses textes en public confirme cette posture à la fois candide et violente. L'idiotie comme résistance implique un nouveau paradoxe : l'écrivaine parvient à mettre en scène l'élémentaire avec tant de précision et de mesure que la remarque apparaît comme une constatation quasi spontanée.

L'énonciatrice des *Remarques* attaque aussi violemment la question du « sujet », si importante pour les poésies préoccupées par le lyrisme. Cette violence, on peut la percevoir dans l'insistance de Cheyne à vouloir absolument placer *Remarques* du côté de la « bonne poésie », même si le texte ne donne prise à aucun de ses poncifs. Ce qui est sans doute senti sans être nécessairement compris (car si tel avait été le cas, Cheyne n'aurait pas publié un texte aussi inquiétant pour son catalogue), c'est que Quintane déploie son propos en accentuant au maximum la tension relative au problème de la subjectivité : alors qu'on perçoit une distanciation dans les remarques qui nous éloigne des métaphores ampoulées dont est souvent faite la poésie, Quintane met tout de même de l'avant un « je ». C'est le propos et l'effet central de *Remarques*, comme le constate Leclair :

C'est dans ces décrochages que se niche la fascination, qui au bout du compte nous en dit long sur le statut du lecteur, ce voyeur : s'y dessine en creux mais avec une précision rare le portrait de la narratrice – car il y a effectivement une narratrice, ici, qui dit « je » suffisamment souvent pour qu'on la voie s'incarner à travers son regard étonné, faussement naïf.<sup>5</sup>

Ce « je » multiple, peut-être vaut-il mieux le voir d'un point de vue méthodologique que biographique, comme une posture de subjectivité qui feint la

---

<sup>5</sup> Bertrand Leclair, *op. cit.*, p. 30.

confiance discursive en utilisant une forme proche de la maxime, souvent associée au moralisme et à l'exemplarité. Mais ici, la moralité est de bien peu d'usage : le « je » de *Remarques* constate plus souvent qu'autrement des choses quotidiennes, des évidences qui s'assument comme telles : « Quand j'ai vu successivement l'aile droite d'une voiture, son côté droit, puis l'arrière, c'est qu'elle m'a doublée<sup>6</sup> » ; « Moins il y a de portes, moins il y a de pièces<sup>7</sup> » ; « Quand je marche, il y a toujours l'un de mes pieds qui a disparu derrière moi<sup>8</sup> » ; « Même quand je regarde derrière moi, je continue à voir ce qu'il y a devant mes yeux<sup>9</sup> » ; « Quand je bois, ma lèvre inférieure reste sèche<sup>10</sup> » ou enfin « Je ne vois pas mes ongles pousser, mais, par déduction, après un certain nombre de jours, j'en conclus qu'ils poussent<sup>11</sup> ». Toutefois, cette conscience ne relève pas uniquement des lapalissades. Au contraire, elle admet intrinsèquement la possibilité de l'hésitation : « Quand je pénètre dans une voiture, j'ai parfois un court instant d'hésitation : quelle partie dois-je d'abord engager, ma jambe, ou ma tête ?<sup>12</sup> » C'est probablement parce qu'elle sait valser entre l'évidence et le doute qu'elle parvient à produire des remarques au fort potentiel autoréflexif. Ainsi, lorsque Quintane constate qu'« En balayant, on fait l'expérience concrète de la superficie<sup>13</sup> », elle met à mal les illusions de profondeur de manière presque performative. En indiquant qu'« Une maison qui s'effondre est la même maison, mais dans un autre ordre<sup>14</sup> » ou encore que, « Retournée, une table atteint sa stabilité maximale<sup>15</sup> », elle reconfigure le réel dans l'intention de produire quelque chose de l'ordre du *Witz*<sup>16</sup>. De la même manière, des remarques comme

---

<sup>6</sup> Nathalie Quintane. *Remarques. op. cit.* p. 15.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>16</sup> Anne Élane Cliche établit un rapprochement entre le trait d'esprit et la figure du Messie : « On verra que si le Messie [...] ressemble à un Witz, c'est non seulement parce qu'il est l'enjeu d'une vaste discussion qui convoque contradictions, débats et polémiques, mais aussi parce que le sens de cet enjeu est tout entier concentré dans le moment de sa venue qui met en balance la condition



« Suffirait-il que le plancher rejoigne le plafond pour qu'il n'y ait rien?<sup>17</sup> » ou « La maison est trop grande pour passer par la porte<sup>18</sup> » laissent entrevoir une capacité d'abstraction conceptuelle inversement proportionnelle à la taille de la phrase... Car les raisonnements de Quintane font sourire par leur justesse, leur exactitude, leur improbabilité : « Le son du frigo vient du frigo. S'il partait d'un mur voisin, ce serait autrement déstabilisant<sup>19</sup> » ; « La peau de la tomate maintient la tomate dans sa peau.<sup>20</sup> » Les remarques font succéder sans ordre ou hiérarchie la finesse du mot d'esprit à la banalité du quotidien : « Bien qu'on ouvre une porte en prenant sa poignée, on continue à découvrir des traces de doigts *autour* des poignées de porte<sup>21</sup> » ; « Je peux faire un bruit remarquable, si je continue à aspirer le liquide resté au fond d'un verre avec une paille<sup>22</sup> » ; « Par la simple pression de ma langue contre mon palais, je mange une fraise mûre sans la mâcher<sup>23</sup> » ou enfin « Pour m'empêcher de bailler, je produis un effort musculaire.<sup>24</sup> » Qui plus est, Quintane n'hésite pas à désamorcer son propos en se permettant des remarques qui sont en fait des blagues : « Il est impossible de saisir la configuration générale d'une maison, en étant dans les toilettes<sup>25</sup> » ou encore « En regardant par le trou d'une serrure, je vois sans être vue, sauf si quelqu'un est derrière moi.<sup>26</sup> »

L'aspect le plus intéressant de ce premier ouvrage concerne quelque chose de l'ordre de l'*expérimentation*. Ce quelque chose permet d'expérimenter avec sa pensée et son corps, de reprendre l'expérience au début (comme je le disais pour *L'art poétique*) mais autrement, non pas en puisant dans la grammaire, en usant du

---

et l'inconditionnalité de l'événement, l'occasion et l'effet d'un tel surgissement, son nom même, bref, toutes questions qui, en cette matière, relèvent de la spéculation sur le signifiant et d'une poétique savante [...]. » Anne Éline Cliche, *Poétiques du Messie. L'origine juive en souffrance*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2007. p. 33.

<sup>17</sup> Nathalie Quintane, *Remarques, op. cit.*, p. 31.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 52.

*cut-up* « pour le plaisir », mais en revisitant radicalement l'expérience première du réel, en s'adonnant à une forme de réécriture de la cognition : « Quand je pense fortement à quelque chose, je ne vois pas ce que je regarde.<sup>27</sup> » Fait à souligner : les deux écrivains étudiés dans cette thèse commencent leur œuvre, non pas en liquidant tout façon « *tabula rasa* », mais en voulant « reprendre les choses du début ». Liquider autrement, en somme, en sachant pertinemment que rien ne se crée *ex nihilo*, que, comme l'avait dit Lavoisier, *tout se transforme*. Cela amène Quintane à se poser en empiriste radicale, posture accentuée par la mise en place d'une énonciation candide, d'une façon élémentaire de penser la vie : « Si je pince l'extrémité de mon nez entre l'index et le pouce, passé un certain temps, j'ouvrirai la bouche.<sup>28</sup> » Elle n'a pas de scrupules à régresser, expérimentant sans *a priori* l'hygiène (« Plus l'ongle que je coupe est dur, plus il saute loin au dernier coup de ciseaux<sup>29</sup> ») ou les sensations (« Quand il fait chaud, ou que j'ai fourni un gros effort, je vois bien que mon corps contient de l'eau<sup>30</sup> »; « Juste avant de m'endormir, j'ai parfois la sensation de descendre, d'un coup, trois étages en ascenseur »). Elle réinvente la roue, redécouvre la gravité, comme si Newton n'avait pas existé : « Même si je lance une pomme très loin, elle finira par retomber.<sup>31</sup> » *Remarques* apparaît ainsi comme un exercice de pensée qui opacifie le rapport fluide aux choses, qui reprend la posture idiote chère à Clément Rosset. Travail de blocage de la signifiante et de déblocage de la pensée, comme Quintane l'illustre si bien par cette remarque : « Si je regarde les traces sur une vitre sale, je ne vois pas ce qu'il y a derrière la vitre<sup>32</sup> », et aussi résistance en toutes lettres à ce que Rosset nomme la grandiloquence :

La grandiloquence est généralement et assez justement considérée comme une manière d'exagération, une façon d'en dire plus qu'il ne serait juste pour décrire une situation, un sentiment, un objet quelconques. L'origine latine du mot y autorise d'ailleurs : le « *grandi-loquent* » n'a que des grands mots à la bouche, il présente

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 54.

comme très grand et très important quelque chose qui, considéré plus calmement, apparaîtrait aussitôt sous les auspices de l'anodin et du petit. Technique de la boursofflure donc, de l'ampoulé, de l'excès : gonflant démesurément le « volume » de ce dont elle parle, la grandiloquence transforme le petit en grand et l'insignifiant en signifiant, ce qui permet accessoirement à l'homme de s'y forger un destin et de s'y figurer une importance.<sup>33</sup>

Car si, comme l'indique le philosophe, « Le propre de la grandiloquence – ou d'un certain pouvoir des mots – est ainsi moins d'amplifier le réel (en faisant quelque chose de rien) que de l'escamoter (en faisant rien de quelque chose)<sup>34</sup> », les *Remarques* de Quintane obligent le lecteur à confronter le petit, l'insignifiant, l'improbable, tout en indiquant clairement qu'on ne peut en faire autre chose, qu'il est impossible de se mirer dans la prétendue « profondeur » d'un sens caché.

*Chaussure*, qui paraît chez P.O.L aussi en 1997, place Quintane à l'opposé d'une poésie « profonde » ou « sacrée » : la quatrième de couverture, véritable profession de foi littéraliste, cherche à dissiper le quiproquo véhiculé par la quatrième de couverture de *Remarques* :

*Chaussure* n'est pas un livre qui, sous couvert de chaussure, parle de bateaux, de boudin, de darwinisme, ou de nos amours enfantines. *Chaussure* parle vraiment de chaussure. *Chaussure* ne résulte pas d'un pari; il ne présente aucune prouesse technique, ou rhétorique. Il n'est pas particulièrement pauvre, ni précisément riche, ni modeste, ni même banal. [...] *Chaussure* s'est gorgé de tout ce qu'il a croisé sur son parcours [...]. Bref, c'est un livre de poésie pas spécialement poétique, de celle (la poésie) qui ne se force pas.<sup>35</sup>

En insistant sur le fait que « *Chaussure* parle vraiment de chaussure », Quintane tente d'évincer toute tentative de récupération. La fin du texte, pour sa part, valorise l'indiscernabilité générique (une poésie pas spécialement poétique) qui annonce une pratique qui cadrera encore moins que celle de Cadiot avec les découpages convenus. Ce livre, comme on le signale, se nourrit de multiples sources; s'il n'est effectivement pas l'objet d'un pari, il a beaucoup à voir avec la

<sup>33</sup> Clément Rosset. *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris. Minuit, 1977, p. 83.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>35</sup> Nathalie Quintane. *Chaussure*. Paris, P.O.L, 1997. quatrième de couverture.

performance : l'écrivaine pousse l'examen de la chaussure, toujours en termes très simples, jusqu'au bout. La tonalité est la même que dans *Remarques* : l'énonciation, sous des apparences objectivistes, consiste en une succession de prises de parole d'un « je » multiple et protéiforme.

Le livre est divisé en quatre parties. La première, assez factuelle, contient nombre d'anecdotes et de remarques. Le texte introductif montre que le projet a nécessité un « engagement » de la part de Quintane, à tel point que l'étude a fini par engloutir l'objet auquel elle a voulu se consacrer :

Quand je pense au mot chaussure, c'est-à-dire quand je le dis, que ce soit, ou non, en l'articulant dans la bouche, il m'arrive, par exemple : associé à une paire de chaussures (des mocassins jaunes) que j'avais enfant [...]; ou à la seule fois où un vendeur me donna des caractéristiques techniques, et des termes, qui m'ouvrirent un monde aussi complexe que celui du moteur à quatre temps; ou bien encore à cet exercice de diction, où il est d'ailleurs question des chaussettes d'une archiduchesse, et non de ses chaussures; ou à la liste des noms de chaussures, et en fait, au texte-chaussure, auquel me renvoie à présent le mot chaussure, que je ne puis lire, ou entendre, sans penser à l'état du texte en cours, au moyen de le corriger ou de l'augmenter; aussi est-il vraisemblable que le mot chaussure continuera à m'évoquer assez longtemps ce texte.<sup>36</sup>

Méthodique, inépuisable, Quintane examine divers types de chaussure (de sport, de toile, de marche, de football, de nourrisson, de chien, de porcelaine blanche, de ski, de cuir, mais aussi la tong, la mule, l'espadrille, la botte, l'escarpin, le caoutchouc), les accessoires qui les accompagnent (lacets, semelles, talons), de même que des éléments s'en rapprochant (palmes, patins à roulettes, guêtres, pied plâtré, petits sacs en plastique chez le médecin, etc.). Elle observe aussi le mouvement des pieds, le pied lui-même, le fait de se chausser et de se déchausser, la marche ou encore l'importante question des surfaces :

L'été, je marche sur le sable pieds nus de préférence. Ou les grains de sable, pénétrant par les côtés, entre mon pied et ma chaussure, frottent contre la peau et l'irritent. / Ma marche change le sol à sa surface, quand je marche dans la boue fraîche. ou un champ récemment retourné. / Sur d'autres surfaces, je ne modifie pas

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 9.

le relief du terrain, mais quelquefois, si je regarde le sol derrière moi, je vois, reproduit à l'envers, le dessin exact de la semelle de mes chaussures.<sup>37</sup>

Si Quintane ne lésine sur aucun détail concernant l'objet chaussure, elle fait de même pour les situations multiples pouvant en requérir l'usage : le fait de pouvoir en user pour éloigner un chien ou pour écraser un insecte indésirable, le croisement des jambes, le « Fosbury », le fait de tenir une porte ouverte lorsqu'il y a un courant d'air, le voisin dont on entend le pas, la peur de marcher sur le pied de quelqu'un, la feuille morte ou le chewing-gum restés collés sous la semelle, la contorsion, l'expression du mécontentement, et même la manifestation de la joie, comme elle le rappelle dans ce passage : « Ou la figure qui consiste, au cours du saut, à faire se rencontrer le pied gauche et le pied droit, tandis que les jambes dessinent un losange : manifestation de joie (quand ce n'est pas une simple démonstration d'habileté).<sup>38</sup> » Difficile de ne pas s'esclaffer en reconstruisant mentalement cette image d'Épinal de la joie, ce cliché dont se sert l'écrivaine. Et parlant de construction mentale, nous sommes, exactement comme dans *Remarques*, dans l'élaboration d'un réel effort de pensée :

Heureusement, le plus souvent, le laçage de mes chaussures me permet de penser à autre chose, et ainsi, de gagner du temps. J'ai simultanément un geste et une pensée très éloignés l'un de l'autre. / Comme je profite pleinement de cette possibilité – depuis que je suis en âge de lacer mes chaussures sans y penser –, je dois, à présent, faire de gros efforts pour ne pas penser à autre chose tandis que je lace mes chaussures. J'y parviens parfois en décomposant les mouvements, ou en observant le cuir, ou les caractéristiques du lacet.<sup>39</sup>

La question de la cognition, de la pensée, de la critique, est importante, comme le montre la conclusion de la première partie du livre :

Aussi loin que soient mes talons de mon cerveau, des terminaisons nerveuses, via le corps, relie directement les premiers au second : mon talon est dans mon cerveau et inversement. Or, le talon de ma chaussure, qui est un prolongement de celui du pied, le renforçant et le protégeant, siège donc aussi dans mon cerveau. / La chaussure n'est pas un « second » pied, mais – et je le perçois au terme d'une longue

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 67.

marche, quand j'ai la sensation que je ne puis ôter mes chaussures sans ôter mes pieds – est le pied, et comme tel, monte au cerveau.<sup>40</sup>

La troisième<sup>41</sup> partie, quant à elle, développe sur le mode de l'interrogation philosophique trois questions relatives à l'invention, à l'usure et à la fin de la chaussure, retraçant ainsi en l'espace de quelques pages la naissance, la vie et la mort de ce « concept ». Quintane se demande d'abord si une chaussure « primitive » a existé et tente de réfléchir, entre un monde antérieur et postérieur à la chaussure, à la question de l'invention :

J'en conclus que la « première » chaussure était déjà une chaussure. / Il ne peut y avoir de chaussure « non aboutie », de chaussure en train de se faire, de chaussure à la fois là et en gestation; même l'ébauche d'une chaussure (ou ce que je considère comme tel) est une chaussure, car c'est ici l'intention qui compte. / La chaussure n'est pas dans la perfection de sa réalisation, mais dans l'intention de sa création.<sup>42</sup>

La chaussure, ici examinée dans sa dimension conceptuelle, mène à une véritable expérience de pensée :

Qu'est-ce qu'une chaussure « poussée jusqu'à ses plus extrêmes conséquences »? Une botte qui monterait jusqu'à la naissance des cuisses? Mais l'auxiliaire de la marche prend encore le pas sur l'expérience ornementale. / Au-delà, c'est une combinaison (type scaphandre); cela dit, dans la mesure où le rôle d'un scaphandre réside d'abord dans la protection générale du corps, sa fonction de chaussure comme annexée à elle, restreinte à la mélancolie de l'invention, née de la durée toujours limitée des commencements.<sup>43</sup>

Si la question de l'usure ouvre la voie à une interprétation métatextuelle (« L'usure comme processus a-t-elle plus d'intérêt que comme résultat? »), le texte portant sur la « fin de la chaussure » s'inspire vraisemblablement de questions esthétiques de notre époque :

Aujourd'hui, la question se pose : peut-on créer une autre chaussure, réellement novatrice? La forme n'a-t-elle pas connu, d'ores et déjà, ses plus extrêmes conséquences? Toute possibilité d'invention n'a-t-elle pas été étouffée par la trop

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>41</sup> Je discuterai de la deuxième partie de *Chaussure* dans le chapitre suivant, puisqu'elle met en scène des figures historiques associées à l'objet.

<sup>42</sup> Nathalie Quintane. *Chaussure, op. cit.*, p. 90.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 92.

grande rapidité, et la complexité de l'évolution? [...] Ou doit-on constater l'épuisement avéré de la forme? D'autre part, l'invention n'est-elle pas irréductiblement conditionnée par le pied – qui lui, ne varie pas? Ne devrait-on pas, pour être à nouveau libres, ne plus en tenir compte? Ne vaut-il pas mieux effacer le pied de sa mémoire, avant de penser à créer une chaussure nouvelle? Ne faut-il pas, enfin, séparer la forme de sa fonction – et ne plus fabriquer de chaussures pour marcher?<sup>44</sup>

Pour sa part, la quatrième partie déploie les possibles qui entourent l'objet chaussure. Quintane effectue des remarques sur les orteils, les ongles incarnés, les crampes qui crispent le pied au milieu de la nuit. Mais si « Mon corps tout entier est inclus dans mon pied<sup>45</sup> » ou, dit autrement, si « Au dessus du pied se dresse tout le corps humain<sup>46</sup> », il faut admettre que c'est finalement beaucoup plus que ça :

Les molécules qui, actuellement, entourent les pieds et les jambes sont, en fait, de très anciennes molécules, puisqu'elles étaient déjà là, disposées dans un autre ordre, au moment où, par exemple. César franchissait le Rubicon, et Hannibal passait, avec ses éléphants, les Alpes.<sup>47</sup>

Le pied est, malgré l'avertissement littéraliste, un prétexte pour revisiter la petite histoire, mais aussi la grande. On peut les traverser en évoquant l'espace et le temps, en observant le monde à l'échelle des molécules comme à celle des événements. C'est ce qui amène Quintane à développer des réflexions « profondes » sur les questions des filiations à venir (« Mes descendants marchent au-dessus de moi<sup>48</sup> ») et de la transmission :

Les scarabées ont emporté en passant quelques parcelles de mes ancêtres, qui ont été avalées par d'autres animaux (chats, vaches) qui les ont transportées, et restituées, qui dans un champ, qui dans un abattoir, sous forme d'excréments, de régurgitations, cela picoré par les oiseaux, qui les ont laissées à des kilomètres de là, à des centaines de kilomètres, à des milliers, de génération en génération.<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 108.

En même temps, les constats qui ressortent de son étude sont si évidents qu'ils frôlent l'absurde : « Mes jambes me permettent de me déplacer : je ne suis semblable ni à la plante ni au caillou.<sup>50</sup> » Mais c'est un mal nécessaire pour que Quintane puisse se rendre partout avec *Chaussure* : aux îles de la Sonde dont les formes « ressemblent au squelette du pied<sup>51</sup> », à des considérations sur la réflexologie (« Mon pied est en quelque sorte la carte de mon corps<sup>52</sup> »), sur la violence terroriste (parlant d'une chaussure qui reste sur la scène d'une explosion), sur les difficultés en sculpture (un pied étant difficile à sculpter dans le marbre). À travers son enquête, Quintane adopte encore une fois la position de l'expérimentaliste, quand ce n'est pas celle de l'empiriste, en plus d'accorder, on l'a dit, une grande importance à la cognition et à la perception. Il s'agit d'illustrer ce que représente l'action de penser. *Chaussure* comprend plusieurs exemples de cette préoccupation, en lien notamment avec des éléments neurologiques (« La totalité de mon corps est inscrite dans mon cerveau<sup>53</sup> ») et la fragilité de ce qui nous permet d'appréhender le réel : « Il suffit qu'une zone infime de mon cerveau soit endommagée pour que je ne reconnaisse plus mon pied gauche de mon pied droit<sup>54</sup> ».

Si, pendant une grande partie du livre, on reste sur l'impression que sa structure est spontanée, qu'elle s'élabore à tâtons au gré de l'avancée de la recherche de Quintane, on constate, au terme de la lecture, que le plus intéressant, d'un point de vue littéraire, a été gardé pour la fin. Avec un long développement sur les liens entre la rose et la chaussure, Quintane réactualise le parti pris matérialiste et performatif de Gertrude Stein dans *The World is Round*. Même si elle ne va jamais jusqu'à dire textuellement qu'une « chaussure est une chaussure est une chaussure » (elle ne s'autorise pas ce genre de facilité), elle indique toutefois

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 130.



qu'« il n'y a donc pas si grande différence entre une chaussure et une rose<sup>55</sup>», tout en admettant ne pas avoir à « regarder la chaussure *comme si elle était une rose*.<sup>56</sup>» Elle préfère inclure à la suite de ce court développement une petite chanson versifiée qui n'est rien de moins qu'une forme de prière(!) louant l'éternité de la chaussure : « Même après un typhon, / Même avant un typhon, / La chaussure s'appelle chaussure, / même quand jeudi passe à vendredi, et samedi / D'heure en heure, / La chaussure s'appelle chaussure<sup>57</sup>». Malgré la contingence des éléments et du temps, Quintane fait de son objet d'étude l'étalon même de la stabilité, ce qui est pour le moins surprenant, s'agissant d'une chaussure... Les indices de la valeur littéraire, de la poéticité, sont donc renversés. L'écrivaine conclut son livre en trois temps : elle parle de la destruction de l'objet d'étude (« Je peux aussi détruire une chaussure sans raison particulière<sup>58</sup>»), puis prend acte qu'elle met fin à son enquête avant d'avoir épuisé toutes les possibilités de la chaussure (deux phrases font office d'ouverture : « Tous les lieux, et toutes les fois, où je n'étais pas chaussée. / Toutes les chaussures que je n'ai pas portées<sup>59</sup>»), pour finalement effectuer une dernière vville tout à fait inattendue, retournement qui synthétise à la fois l'humour et le sérieux de la pratique de Quintane : elle inclut au bas (au pied?) de la dernière page une citation du plus avant-gardiste des psychanalystes : « “Le principal est la chaussure.” (J.Lacan, *Le Séminaire*, Livre IV, p. 42)<sup>60</sup>». En terminant son livre sur ces mots, Quintane confirme en toutes lettres l'énorme distance qui la sépare de toutes les pratiques « du soi », posture parfois sacrificielle (pensons seulement à l'œuvre de Danielle Collobert). Oui, Quintane est une femme, mais elle n'écrit pas dans l'intention de faire de son sexe un prétexte à une forme d'exhibition du pathos. Dans *Chaussure*, il n'y a pas de « profondeur » : si on pense à la psychanalyse lacanienne après avoir lu le livre, ce n'est pas pour appréhender les abysses de l'inconscient, mais simplement parce qu'à la fin d'un projet littéraire traîne cette petite phrase, clin d'œil à la question

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 142. Je souligne.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 152.

du fétichisme. On arrive à Lacan, mais à condition d'avoir effectué un périple à travers le langage et l'histoire, périple dont le vecteur a été une chaussure. C'est d'ailleurs ce que Quintane fait dire au psychanalyste : le principal enjeu du livre n'est pas de l'ordre du symbolique, toute la valeur qu'on peut retirer de cette œuvre se tient dans la banalité navrante d'une chaussure. En même temps, il y a beaucoup plus que ça, comme le remarque Leclair :

C'est évidemment ce caractère prosaïque qui mène le paradoxe à son comble dans un recueil dit poétique, ce qui d'abord étonne. On y voit comme une volonté de reprendre le langage au pied de la lettre, de lui faire signifier, avec la détermination coléreuse de l'enfant, précisément ce qu'il est censé signifier et surtout pas autre chose, de l'empêcher de fuir par le haut, de « s'élever » vers le lyrisme. De résister aux tempêtes de l'abstraction dans une démarche proche de ce que l'on appelle « tic obsessionnel compulsif » et que disent assez les multiples remarques sur la nécessité de s'obliger à penser à la chaussure, ou à la marche, lorsque l'on marche : une façon de ne pas laisser filer ses pensées, de remonter au contraire le fil dans une tentative d'épuiser le sens en prenant le contre-pied de l'écriture automatique. S'arrimer au concret à l'aide d'un texte-chaussure, pour ne plus se sentir à côté de ses pompes : la force en naît aussi de la capacité du lecteur à s'interroger sur la violente crise du langage, en tout cas de l'écriture, qu'a dû traverser l'auteur. Plus encore que d'aphasie, on pourrait parler d'une anorexie poétique qui aurait classiquement viré à la boulimie.<sup>61</sup>

Une critique aussi clairvoyante indique l'arrière-plan pouvant rendre possible un projet aussi neuf. Il s'agit de penser, de critiquer, mais de ne jamais refuser de laisser travailler ce qui se manigance en arrière-boutique. Car il semble qu'il faille rappeler que la gravité, l'intensité n'ont pas à être thématiques pour être présentes. Voilà ce que les poètes entichés des poncifs du lyrisme et de l'intimisme ne comprennent pas : les isotopies de l'absolu ont perdu depuis longtemps la rage de leur expression... Mes observations sur les deux premiers livres de Quintane montrent bien que son rapport à la poésie est désinvolte, opposé à la posture grandiloquente dont le genre s'affuble si souvent, dans sa pose comme dans ses thématiques de prédilection. Quintane s'intéresse au petit, à ce qui ne retient pas l'attention, non pas pour redorer le blason de ces choses, mais bien pour contrecarrer cette tendance naturelle de la poésie à la préciosité et au sacerdoce. Ce travail, d'abord critique, s'oriente différemment à partir du moment où

---

<sup>61</sup> Bertrand Leclair, *op. cit.*, p. 30.

Quintane, arrêtant d'abord négativement la question du poétique, propose quelques échantillons de ce qui constitue à son sens un travail poétique.

## 8.2 L'ART DU FORMAGE

On a vu, au chapitre cinq de cette thèse, la façon dont Cadiot redonne de la puissance à la poésie en l'incorporant dans le roman. Ce déplacement, ces mises en abyme sont thématiques de manière à ce que la poésie occupe une place centrale chez l'écrivain. Quintane, pour sa part, fonctionne d'une autre façon : moins identifiée comme poète, elle continue pourtant de produire des livres inclassables dits « poétiques ». À travers des personnages composés pour déployer nombre d'instances énonciatives, chaque livre déploie des voix. La réactivation de la poésie passe par la composition de ces voix de même que par des personnages fabriqués de toutes pièces pour dire les choses au nom de l'écrivaine. La possibilité de la poésie passe, comme chez Cadiot, par le roman, mais l'enjeu concerne moins le récit que les personnages, comme je tenterai de le démontrer ici en analysant *Formage*. Cependant, avant de commencer, il faut s'arrêter sur *Mortinsteinck*, cinquième livre de Quintane paru en 1999 et où, pour une rare fois, elle semble parler directement en son nom. Sous-titré « Le livre du film », *Mortinsteinck* est un produit dérivé d'un long métrage éponyme paru en 1998 et réalisé par Stéphane Bérard. Le livre de Quintane se veut une collection de « morceaux de scénario, fragments de conversations, bribes de reportages, amorces de réflexions, poème (un), parcelles autobiographiques, photos, dessins, schéma<sup>62</sup> ». Il assume son aspect hétéroclite, indique qu'il cherche à reproduire l'effet de « la vidéo ordinaire S-VHS » en travaillant à produire « une image de moins, défectueuse, hétérogène, ouverte<sup>63</sup> ». À de nombreux égards, *Mortinsteinck* apparaît comme l'art poétique de Quintane : parlant du film de Bérard (dans lequel elle tient un des rôles principaux), dont la ligne esthétique est très proche

---

<sup>62</sup> Nathalie Quintane. *Mortinsteinck*, Paris, P.O.L., 1999, quatrième de couverture.

<sup>63</sup> *Ibid.*

de la sienne (ils ont cosigné de nombreux projets<sup>64</sup>), elle met de l'avant plusieurs idées esthétiques qui en disent beaucoup sur sa pratique littéraire.

Le premier élément à retenir concerne le *douteux*. Observant aussi bien les aspects techniques que le scénario ou encore le jeu des acteurs, Quintane pense une éthique du ratage :

À jouer dégonflé, dégonflé sitôt que joué, s'exerçant à la distinction entre jouer faux et jouer mal, jouer faux en jouant mal et non jouer mal parce que jouant faux par le biais du mauvais jeu jouant à jouer faux réaffirmant le faux dans tous ses sens : faux rythme, jouer faux, faux raccords, chanter faux, faux mouvement comme l'acteur sait sans cesse qu'il joue, il n'oublie pas de sourire au moment où il devrait s'oublier : retrait de l'acteur – l'irruption du rire dans certaines séquences ne vient pas pour autant tout perturber, saccager, mais passe comme un effet de lumière, influant peu ou pas sur l'aboutissement narratif de la scène – brèves implosions, aussitôt absorbées par l'ordre du discours, incorporant l'incident dans ce qui d'habitude l'exclut.<sup>65</sup>

Parce que, comme le dit Guy Debord dans une de ses thèses célèbres, « le vrai est un moment du faux<sup>66</sup> », Quintane invite à ouvrir une troisième voie. Elle propose de contrer le faux qui veut se faire passer pour du vrai en jouant vraiment faux, mais en même temps de ne pas trop forcer, de garder la mesure pour « incorporer » l'improbable à l'avancée du projet. En termes littéraires, la posture fausseté ingénue de Quintane reproduit cette tension entre la vérité et le jeu, la fausseté et l'imprévisible, en acceptant de garder ce qui apparaît de façon imprévue précisément parce que ces moments ont la force de l'événementiel, quelque chose de l'ordre de la surprise. S'autoriser la déstabilisation, admettre qu'il n'y a pas de vérité imposable, que rien n'est prescriptible :

On pense, on craint, quand on prépare un bœuf bourguignon, de ne pas vraiment cuisiner un bœuf bourguignon, quand on écrit de la poésie (vers, champs, blocs, ou lignes, ou phrases, ou propositions) de ne pas être en train d'en écrire, quand on fait un film, de ne pas être suffisamment dans le cinéma – ou trop, ce qui revient au

---

<sup>64</sup> Outre le film *Mortinsteinck*, notons la production d'un disque, *Progressistes* (Al Dante, 2002), ainsi que d'un article critique, « Comment Stéphane Bérard inventa l'arôme pénis pour préservatif » (*Trouble* no 1, 2002), où Quintane commente une œuvre de Bérard.

<sup>65</sup> Nathalie Quintane, *Mortinsteinck*, *op. cit.*, p.37-38.

<sup>66</sup> Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 19.

même, la posture consistant à vouloir à tout prix se situer dans la Nouvelle Cuisine, l'Anti-Poésie, ou le Non-Cinéma, produit des effets identiques, puisqu'elle présente l'assignation à un lieu, et l'obligation conséquente qu'aurait ce qu'on fait d'y entrer, ou de ne pas désirer y être, comme un impératif. Ce n'est pas un problème de savoir ou de maîtrise technique, mais le désir, soutenu par l'exclusion qui cerne ce dont on s'exclut, de rejoindre le point d'ancrage, l'horizon rêvé où l'on fait du vrai bœuf bourguignon, de la poésie, du cinéma – ceux qui sortent, à reculons ou excités du cinéma / de la poésie, les refondent, mais ceux qui s'y sentent et le revendiquent ne font pas mieux, en les maintenant bien inaliénables, privés. Or, le film (le livre) peut se construire avec ce qui a priori n'aurait pas même dû y figurer, avec ce qui le dénature, le fausse, le contrefait. Ces éléments « hétérogènes » ne disparaissent pas, ne sont pas assimilés, ils se proposent et demeurent lisibles, tels quels. Ils font du livre, du film, une chose déplacée, trop maladroite pour entrer dans le cadre général des fictions, pas assez incorrecte thématiquement et formellement pour intégrer celui des productions expérimentales. Le film n'est pas insolent, il est incongru.<sup>67</sup>

Quintane relève le caractère stérile de la volonté de faire les choses « comme il faut » : la crainte de l'imposture mène aux excès du volontarisme. Il ne s'agit pas de « bien faire », mais de faire ce qu'on fait. Être pour ou contre, là n'est pas la question, puisque, d'un côté comme de l'autre, on suit un chemin déjà tracé, une « assignation à un lieu » qui impérativement assujettit. Il faut au contraire travailler à être imposteur, à être hors-sujet, avec ce qui importune la poésie, le cinéma : c'est la seule manière d'inventer une position, ou encore, pour reprendre Bourdieu, de faire date. La proposition de Quintane veut maintenir l'hétérogénéité, donc la tension, plutôt que de les voir avalées, édulcorées, récupérées. L'auteur désire montrer leur « incongruité » pour que soit maintenu leur aspect « maladroit », sans toutefois tomber dans l'« incorrect », façon pour elle de s'assurer d'être à la bonne place, celle qui s'invente en temps réel. Bien sûr, le risque de voir le tout tomber à plat, les effets se diluer jusqu'à ce qu'il n'y ait rien d'« édifiant », est tout à fait présent. C'est un risque à courir, sachant que, même en cas d'échec, qui perd gagne :

Passée la déception – elle est encore la marque du regret qu'il n'y ait rien de spécifiquement narratif à narrer, de particulièrement poétique à filmer, de spécifiquement métaphysique à considérer – , reste à construire une approche à la fois plus distanciée et joueuse (joyeuse) parce qu'elle inclut la défaite et l'ironie de cela dans une forme.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Nathalie Quintane, *Mortinsteinck. op. cit.*, p. 46.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 49.

De même, il est possible de soulever l'antipathie de ceux pour qui les formes « impropres » sont inacceptables. Mais sans prendre le risque de déplaire, comment peut-on avoir la prétention d'inventer? La posture de Quintane sait qu'elle appelle à la confrontation et elle s'assume comme combattante : « Un film devrait dégommer : montrer qu'il a encore (une) violence à faire, qu'elle est repérable, non pas un scandale, et sans qu'elle soit nécessairement figurée. À ce moment, la violence, c'est le film même.<sup>69</sup> » Puisque l'enjeu principal demeure d'« essayer de se faire penser<sup>70</sup> », on voit mal comment y parvenir sans malmener les conceptions esthétiques préétablies, sans faire rentrer dans ces conceptions ce qui n'a pas lieu d'y être.

S'il y a une difficulté d'articulation dans le travail de Quintane, elle provient de ce paradoxe : c'est sur la drôlerie (autant au sens d'étrange que d'humoristique) que se construit le sérieux de l'œuvre. Car si elle se déploie souvent à partir de choses banales (une chaussure, le bruit d'un frigo, la forme d'une banane), elle investit aussi des thématiques dont la charge symbolique ou idéologique ne peut être escamotée, comme nous le verrons au chapitre suivant. Quintane sait que c'est là que tout se joue :

Le plus difficile n'est pas d'être vu, mais de rendre visible l'absence de sérieux par dérision du grave; de rendre immédiatement visible un morceau de tristesse par excès de rires. Le repos, l'après, pour être retardés au maximum, sont poursuivis avec célérité, parce qu'il faudrait trouver le moyen de se reposer à toute vitesse. En ce sens, la limite entre brouillon et produit fini (solution dernière) se brouille – le film est fait vite. Monter un livre comme on monte un film (écriture à vue / montage des éléments in fine). Ce n'est pas une ébauche, c'est le premier jeté d'un film/livre à venir. Bien que les erreurs soient sans regret, elles ne sont pas livrées soulignées : ce qui tombe mal ne tombe pas mal par principe – ou l'ensemble est un mal tombé, de manière, par exemple, à dégager d'autres tombées. Je ne veux pas voir ce que je peux faire, ou ce que je sais faire, je veux voir ce qu'on fait, ce qui est.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 101.

Voilà qui rappelle une remarque tirée de « Depuis 1988...<sup>72</sup> » dans laquelle Quintane mentionne que « Stein écrivait des phrases idiotes pour faire avancer l'écriture ». En résistant aux appels du pathos, qui très souvent ne fait que mimer la gravité, Quintane montre que le n'importe quoi n'est pas où l'on pense, qu'une pose sérieuse est parfois risible, qu'une bonne manière de résister consiste parfois à rigoler un peu ou à rigoler beaucoup pour tenter désespérément d'occulter la tristesse. Ainsi, les choses faites vite s'assument comme telles, mettant à mal l'idée d'une finitude. Chaque œuvre est l'ébauche de la prochaine, c'est le propre de l'écriture, expérimentation à reprendre toujours du début. Et si des erreurs sont commises, il ne s'agit pas de faire valoir un art de l'insouciance, mais plutôt de donner à l'erreur un espace pour subsister, du fait qu'elle recèle sans doute quelque chose d'intéressant. En indiquant : « Je ne veux pas voir ce que je peux faire, ou ce que je sais faire, je veux voir ce qu'on fait, ce qui est », Quintane refuse de se faire trahir par la bonne conscience. Tout évitement attribuable à la volonté de bien faire est à proscrire, ce sont sur les actes et non sur les paroles qu'elle demande d'être jugée.

*Formage* met superbement en pratique ces principes esthétiques qui concernent simultanément les questions du douteux, de l'incongruité, de l'imposture, de l'erreur, du sérieux et du grave. Le seul titre a déjà valeur de manifeste et s'inscrit dans la suite des idées énoncées dans *Mortinsteinck* : importé du domaine technique, le terme « formage » (cette « opération de mise en forme d'objets manufacturés ») s'apparente à l'action de l'écriture et à la fabrication du livre comme marchandise dans l'industrie culturelle. Quintane file cette métaphore au long des trois parties qui constituent le livre. La « partie sportive » traite de la vitesse et de la constitution d'un personnage; la « partie politique » rapporte un curieux problème de langage; la « partie polonaise » revisite le passé du « héros » du « récit ». À la fois réservoir théorique, carnet de notes préparatoires et phase-test pour la constitution d'un personnage plus près du prototype que du

---

<sup>72</sup> Voir le premier chapitre.

protagoniste, la partie « sportive » s'inspire du VTT, du kung-fu et du motocross pour dresser cette analogie : l'écriture, c'est du sport. Cependant, ce rapprochement reste superficiel; pris de biais, il n'ouvre sur aucune résolution. On voit mal comment il pourrait en être autrement, l'intérêt de Quintane pour la question de la surface étant encore une fois central :

En 1990, un artiste américain escalade nu les murs d'une galerie : ce serait un bon exemple. Il n'éprouve pas un concept (la liberté) mais une surface peinte et dure à angles. Sa nudité n'est pas écologique mais biologique. Chez lui, pas d'enthousiasme ni de tension exploratoire mais un toucher recta.<sup>73</sup>

*Éprouver la surface*, voilà une condition nécessaire au fromage. Ce parti pris matérialiste, déjà assumé dans *Remarques* et *Chaussure*, demeure tout aussi véhément et n'hésite pas à s'en prendre aux imageries mièvres du poétique : « 2001 : je cherche la métaphysique dans le vocabulaire et non dans la neige.<sup>74</sup> » Il n'y a plus à se complaire dans des métaphores usées, dans des récits unifiés; le contexte dans lequel émerge la pratique de Quintane nécessite un rapport nouveau au politique :

Pas de course d'un point à un autre, mais des accès fébriles sans mobile politique. Du moins : est-ce ce qui reste en nous du politique? – de brefs élans qui viennent s'encaster ou se ficher dans quelque vocable sitôt tombé. L'attente du Grand Soir favorisait une perception du temps en pointe courte – ou de pointe s'achevant encore en pointe –, qui motivait toutes les formes de concentration sur soi [...] et de concentration sur l'autre [...]; la suppression du Grand Soir n'abolit pas cette attente du coup (ou d'un coup) mais la vaporise en milliards de points de suspension entraînant une prolifération des identités possibles.<sup>75</sup>

C'est donc au gré d'enthousiasmes spontanés (ces « brefs élans ») que le politique apparaît, en îlots, « vaporisé en milliards de points de suspension », sans que le lecteur ait la possibilité de concevoir ses manifestations autrement que séparées les unes des autres, plutôt que reliées autour d'un récit ou d'un programme fédérateurs comme ce fut le cas dans les décennies précédentes. En somme, la

<sup>73</sup> Nathalie Quintane, *Formage*, Paris. P.O.L., 2003. p. 30.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 22-23.



politique est pensée comme événement, ou l'inverse, si on se souvient de la pensée de Jacques Rancière à ce sujet : c'est ce qui reconfigure spontanément les ordonnancements de la police qui mérite de porter le nom de *politique*. Quintane semble prendre acte de cette soudaine insularité des possibles, de ce surplace, de cette stagnation du politique attribuable à des scrupules qui réduisent tout devenir, toute action : « La déception de la Révolution ne l'a pas ralenti, mais lui fait commenter toutes ses actions : "Bon je ferme la porte", lorsqu'il ferme la porte ; "Allez je t'embrasse", lorsqu'il l'embrasse. Par souci de vérification ? d'anticipation ? de conformité ? de résolution ?<sup>76</sup> » Le contexte contemporain, post-avant-gardiste, post-révolutionnaire, prescrit non plus un soupçon mais une réflexivité contraignante, forme d'hypervigilance stérile qui annihile toute possibilité de spontanéité, d'événement. C'est dans ce contexte lénifié que Quintane pose, avec *Formage*, la question du personnage. Il s'agit de comprendre « comment le carrer », comme l'indique l'incipit du livre : « Tant que je n'aurai pas carré le personnage, je l'appellerai chien jaune.<sup>77</sup> » Ce curieux nom emprunté à Simenon, sorte de MacGuffin, comme dirait Hitchcock, précède ce personnage en voie de formage : c'est « un bon starter, un nom de démarrage<sup>78</sup> ». Mais Quintane ne montre pas uniquement les étapes de constitution d'un protagoniste en agissant ainsi. En effet, chien jaune est le sujet parfait pour déployer une étude de la vitesse : il est une « fusée<sup>79</sup> », il vit vite : « Chien jaune n'a pas le temps de prendre une douche, les livres s'entassent dans la cabine, les W.C. sont bouchés, il déménage avant d'avoir songé à poser son préavis.<sup>80</sup> » Cette figure en voie de se constituer dit la vitesse, mais apparaît aussi comme une représentation de la manière dont Quintane conçoit l'écriture, l'écrivaine n'étant aucunement intimidée par la littérature, qui, comme elle le rappelle, « n'est une masse qu'à celui qui s'y attarde.<sup>81</sup> » Cette partie « sportive » est le banc d'essai pour produire,

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 17.

au terme d'expérimentations essentiellement narratives, un « livre nerveux<sup>82</sup> ». Le personnage devient une espèce de machine à tout faire, même si, « écrite au présent, [son] action est toujours accomplie. Il n'y a pas de geste que fasse chien jaune ici qui n'ait été fait avant. La phrase est une laque extra-forte qui le fixe dans toutes les positions.<sup>83</sup> » La phrase est l'outil du formage, à la fois moyen et fin de l'expérimentation, qui crée le personnage, le multiplie, le forme, le déforme, à l'échelle de l'écriture : « Je parle à la vitesse de la phrase. Chien jaune agit à la vitesse de cette même phrase : sujet, verbe, complément circonstanciel de manière de moins de sept mots.<sup>84</sup> »

La deuxième partie de *Formage*, dite « politique », s'ouvre sur un récit beaucoup moins réflexif, ce qui n'enlève rien à son caractère surprenant :

Un matin, alors que son mari venait, à peine éveillé, de poser le pied sur le parquet et qu'il semblait observer son premier visage de la journée dans la glace de l'armoire en pin, madame Ro l'entendit, à son grand étonnement, murmurer le mot Orangina. Elle crut d'abord qu'il avait soif – ce n'était pourtant pas son habitude de déjeuner d'une boisson gazeuse –, mais lorsqu'elle lui signala qu'il n'y avait que du lait au frigo et un reste de jus de tomate, son mari n'en répéta pas moins : Orangina.<sup>85</sup>

Chien jaune, monté pièce par pièce dans la « partie sportive », devient Roger. La singularité de ce nouveau personnage se trouve dans un problème de langage : il ne dit rien d'autre qu'« Orangina ». C'est sur ce mot que se fonde *Formage*, c'est avec lui seul que Quintane entend se débrouiller pour « parler » à travers son personnage. Et plusieurs choses se disent sur la poésie, sur la littérature, sur la politique, sur la vie. Parmi les nombreuses questions qu'elle se plaît à poser, Quintane pointe celle de l'intelligibilité, mais en s'éloignant des lieux communs propres à cette interrogation. Car la femme de Roger est vraiment aux prises avec un problème de sens. « Orangina », se dit-elle, doit cacher quelque chose, il doit s'agir d'un code. Mais que peut dévoiler ce mot, quelles compétences

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 47.

interprétatives sont nécessaires pour parvenir à faire une bonne lecture critique, une interprétation juste des signes? Peut-être vaudrait-il mieux adopter l'attitude inverse et se limiter à une explication plus « logique » : « Un tel phénomène n'était-il pas explicable que par l'arrivée brutale du sang dans le cerveau en un point grand b?<sup>86</sup> » L'hypothèse neurologique est rassurante. Autrement, « Orangina » met dans l'embarras. C'est visiblement l'objectif de Quintane, qui en profite pour gloser, avec beaucoup d'humour, sur cette anecdote inusitée :

Voilà justement par quoi on aurait pu commencer (chapitre un) : prendre Orangina au pied de la lettre, non comme tentative de communication mais comme un indice, et procéder par associations d'idées – Orangina = « Secouez-moi ! », le premier vaut en ce qu'il masque l'autre et permet de le retenir. Néanmoins, n'est-ce pas précisément le contraire qui fut mis en place le matin même où, capturé par son image dans la glace de l'armoire en pin et rappelé en vain par sa femme, on examina Roger à domicile, le transporta puis le roula, l'allongea, le scanna, le ramena, l'installa dans un fauteuil avec des coussins, et qu'il ne peut pas même promener son chien? Qu'ont-ils pu imaginer de ce que ce patient, un peu plus secoué, aurait dit? À quelle explosion verbale ont-ils songé? Pourquoi n'ont-ils pas essayé, sur lui, ce qu'ils tentent d'emblée sur n'importe quel distributeur à café – une bonne baffe, des coups de pied?<sup>87</sup>

Devant l'échec d'élucidation du mystère « Orangina » selon des protocoles légitimes (médecine) ou inhabituels (traiter Roger comme un distributeur à café), Quintane n'a d'autre choix que de pousser l'enquête encore plus loin. Elle met donc en lumière l'historicité d'« Orangina » et fait le condensé de la vie de Roger et de son époque :

Tout en tenant compte du fait qu'Orangina pouvait fort bien connaître un regain d'intérêt, comme Seven Up, par exemple, Roger avouait son âge chaque fois qu'il le prononçait (l'époque où on prenait peu de précautions, où l'on se gâtait les dents en buvant des sodas), qu'il martelait, par ce moyen, l'idée de l'été (un été dans les années 70), ou l'idée de réfrigérateur, ou l'idée de vacances en famille, ou de pose entre deux chargements, une nuit torride de juillet (bien qu'entre collègues on bût surtout des bières), ou l'idée de sa sœur victime d'une piqûre de guêpe. Ce mot n'était ni insignifiant ni absurde – l'aurait-on jugé ainsi, on lui aurait encore donné du sens. C'était en quelque sorte un accident, et en tant qu'accident, il n'était pas bien vu, même s'il permettait de penser tout le reste comme non accidentel : naissance, enfance, mariage avec sa femme, enfants, et le métier qu'il avait exercé pendant quarante ans.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 87.

Bien sûr, la notion d'accident est emblématique de la poétique de Quintane et de Cadiot. C'est pour lui donner la possibilité d'advenir que se déploient ces postures qui visent à faire apparaître l'improbable, à étonner la pensée. Dans le cas de *Formage*, « Orangina » est un faux accident mis de l'avant pour donner l'occasion de réfléchir aux questions du sérieux, de l'idiotie, de l'absurde, de la fantaisie :

Et puis qu'est-ce qu'une fantaisie en terme de langage? De quelle manière intervient-elle dans une conversation? Une fantaisie peut-elle être une simple incorrection? Ou est-ce ce que l'on continue à nommer vaguement « absurdité » [...] Existe-t-il une typologie des fantaisies (incorrections grammaticales, paralogismes, glossolalies)? Dans quelle classe de fantaisie – à supposer qu'on écarte au moins provisoirement la nosographie psychiatrique – devrait-t-on ranger l'acte de ne dire qu'un seul mot? Bien qu'il ne soit pas si évident que ça de toujours adapter ce que l'on dit ou ce que l'on pense à la situation vécue en commun (groupe au moins de deux), c'est ce que nous réussissons à faire la plupart du temps, et il n'y avait pas, dans toute l'existence de Roger avant ce moment où il ne dit plus qu'Orangina, de souvenir, chez ses proches, d'une fantaisie de sa part.<sup>89</sup>

Personnage fade, Roger, après avoir toujours vécu une vie bien rangée, se lève un matin avec aucun autre mot qu'« Orangina » pour communiquer avec le reste du monde. La fantaisie concerne moins l'anecdote que sa portée littéraire et programmatique. Mais est-ce bien de « fantaisie » qu'il faut parler, d'« absurdité »? C'est une question posée sans volonté d'aboutir à un diagnostic : même s'il existe des typologies pour tenter d'identifier ces stratégies littéraires, il est d'assez peu d'intérêt pour Quintane d'en arriver à quelque chose de l'ordre de la définition. À tout prendre, on pourrait dire que Roger est atteint du syndrome « Bosse-de-Nage », le singe qui, dans *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*, pataphysicien d'Alfred Jarry, limite son discours à ces deux interjections : « Ha ha!» Ce qui compte davantage, ce sont les effets générés par la mise en scène d'une « fantaisie » qui avance par un radicalisme tranquille et qui fait dire à Roger « Orangina ». On sourit en percevant cette force persistante, ce curieux courage de Quintane de se frotter ainsi au ridicule, pour que quelque chose advienne. Car si

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 65.

« Orangina » condense plusieurs choses, le mot est avant tout le signe d'un choc, de l'événement dans sa dimension la plus forte :

Depuis l'accident (ou erreur, ou fantaisie) de son mari, il y avait eu comme une irruption de l'actuel dans la vie de Madame Ro. Ce n'était plus cette passe incolore qui accompagnait ses déplacements, ses gestes : il intervenait par pointes. Chaque fois que Roger faisait Orangina, elle se disait que non, décidément, « tout n'était plus pareil », qu'il y avait « du nouveau », et physiquement, elle sentait une montée piquante le long de la nuque. Avant, elle n'était absolument pas concernée par l'élection de son député ou une prise d'otages aux Philippines. Maintenant, ce député était un fils et la politique une discipline, un métier aussi important et nécessaire que le transport des denrées alimentaires – et les otages vivaient dans son salon, fiévreux, dépendant des preneurs, soucieux de continuer à s'alimenter malgré la dépression nerveuse.<sup>90</sup>

« Orangina » provoque une « irruption de l'actuel » pour la femme de Roger, devient, en reconfigurant son quotidien, une porte d'accès au politique, générant même des sensations inattendues (picotement dans la nuque). Évidemment, si l'anecdote fait sourire tant elle est farfelue, ce qui concerne la littérature est beaucoup plus sérieux et combatif : après un intéressant développement sur « les moyens de rendre plus politique un texte qui ne l'est pas assez<sup>91</sup> » et au terme de nombreuses réflexions et expérimentations à partir de deux phrases très simples (« un lapin traverse une rue<sup>92</sup> » / « je termine mon repas par du fromage ou un dessert<sup>93</sup> »), Quintane conclut que « toute proposition rapportant un fait inhabituel serait susceptible d'être un programme politique<sup>94</sup> ». La constitution en temps réel du protagoniste, cette transformation du chien jaune en Roger, aurait donc quelque chose de politique. Une fois lancé, ce mot permet à Quintane de négocier des allers-retours dans l'histoire de ce fromage, comme on l'observe à de nombreuses reprises :

C'est sans insister que j'appelle mon personnage Roger, que je l'équipe de soixante-trois ans, qu'il travaille longtemps de minuit à sept heures à stocker des denrées alimentaires pour être redistribuées sur les marchés, qu'un matin il se lève et sans

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 97.

doute brutalisé par le basculement du système d'irrigation lorsqu'on passe de la position couchée à la position debout, il ne dit plus qu'Orangina.<sup>95</sup>

Quintane parle d'« équiper » son personnage comme on pourrait le dire d'un véhicule. Elle n'hésite pas à opérer des défocalisations qui brisent tout effet de réel en même temps qu'elles plongent le lecteur au cœur du formage des personnages, du récit, donnant une place inespérée à la fabrication. Ainsi, la meilleure défense demeure l'attaque : « si vous ne vous occupez pas de la fiction, elle s'occupera de vous<sup>96</sup> » :

C'est bien ce qu'il advi(e)nt à l'homme qui dit Orangina : il est nettement découpé dans ce récit, sur lequel il se détache comme en relief. Sa femme, par exemple, pour le moment, n'a pas plus de tenue qu'une figurante – elle n'agace pas, elle est conciliante, elle fait ce qu'elle peut. Sa femme n'a pas plus de fondement qu'une cocotte en papier – de même que les voisins, les neveux, ma belle-mère, qui m'a raconté l'histoire, moi-même, dont on n'a que faire ici – mais lui, avec un peu de chance, pourrait devenir un colosse de Rhodes. Son exploit est identique à sa faiblesse, son défaut justement ce qu'on ne peut pas rater.<sup>97</sup>

Plusieurs éléments sont dignes de mention dans cette citation : l'idée de départ du livre (la belle-mère qui raconte l'histoire à Quintane), la figure de l'auteur qui se dévoile au moment même où Quintane se nomme, les figurants qui servent à dresser un décor, la femme qui jouira de plus de place au fur et à mesure que le récit avancera, puis Roger lui-même, muni de son seul mot, un homme accidenté qui condense exploit et faiblesse, tare et singularité. Toutes les surfaces cohabitent, au point d'édifier Roger en « colosse de Rhodes », la sixième merveille du monde.

La troisième partie, la « polonaise », est un catalogue de souvenirs de Roger à l'époque où il parlait encore. Dès le début de la section, le titre (« Chien jaune, Roger : un passé pour deux ») confirme qu'il s'agit du même personnage, mais à différentes étapes du formage. Roger est narrateur et évoque son histoire personnelle, ses amitiés, son emploi de transbordeur ou encore son travail en usine

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.59.

(c'est l'occasion pour Quintane d'explorer le monde syndical). Mais le moment le plus intéressant de cette partie est celui où Roger parle de la rencontre avec sa future femme :

Ma femme, venue de Varsovie, considérant avec stupeur les téléphones lorsqu'ils sonnaient, n'en soulevant les combinés qu'avec d'innombrables précautions (la désuétude, sur cette scène, est tombée). Je l'aurais rencontrée dans un bus, alors qu'un cahot secouait tout le monde sur son siège, timide et tenant à la main, chez Maspéro, *La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre*.<sup>98</sup>

L'emploi du conditionnel accentue l'impression que le récit s'écrit en direct. De plus, le rapprochement entre la géographie et la guerre est éloquent. Quintane convoque à la fois une Pologne rétrograde et prisonnière du communisme (la femme ne sait pas utiliser un téléphone) et le contexte intellectuel français des décennies 1960-1970, avec le clin d'œil aux éditions Maspéro. La façon dont l'écrivaine conçoit la littérature n'est pas si éloignée du titre de Yves Lacoste, qui cherchait à rapprocher la géographie de la vie. Dans *Formage*, la géographie, c'est essentiellement la Pologne, « le lieu de nulle part », le pays qui incarne les contingences de l'ordre, des frontières, des péripéties qu'impose l'histoire. Ce pays permet à Roger de réaliser les différentes perceptions que l'on peut avoir de son propre pays, beaucoup moins homogène et figé dans son histoire que veulent le voir la plupart de ses habitants :

Je ne me suis pas occupé des sols et de leur occupation, parce que la Pologne avait tenu lieu, une bonne fois pour toutes, de pays détectable, ayant une existence hors de soi puisque hors de soi, et dont, de surcroît, l'un des représentants témoignait à la maison. Le « France », dans lequel j'étais, était un fait flou. Je l'avais vérifié par mes voyages. À Madrid, France était pays nordique, travailleur pimpant; à Rotterdam, France était au sud, sorte d'Espagne aux hommes arrêtés, relax, debout dans les rues. Dès que je rentrais, tout ça s'estompait, ce pays était la bouillie verbale dans laquelle j'étais né [...].<sup>99</sup>

La Pologne donne l'occasion à Roger de voir qu'effectivement, « la plupart du temps, le présent ne se voit pas<sup>100</sup> », qu'il est difficile de rester critique de sa

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 143-144.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 160.

propre situation. Bien sûr, au-delà de la référence à Jarry, Quintane choisit la Pologne en connaissance de cause, insistant sur le fait qu'il s'agit d'un pays « élastique », dont les frontières ont beaucoup bougé, comme Roger en fait lui-même l'expérience, sur le terrain :

Devenir camionneur, c'était m'offrir la possibilité de partir, d'aller un jour à droite sans prévenir – jusqu'à l'Oural, c'était plat comme la paume, tout en cinquième, dans une région de plaines sans limites naturelles définies. La plupart du temps, on s'arrêtait avant la Russie. La Pologne, via l'Allemagne, c'était un pays qui se déplaçait beaucoup : vers Moscou au XVII<sup>e</sup> siècle (Mimine et Pojarski luttent contre l'envahisseur polonais), vers Berlin, vers Lodz – le Manchester polonais –, avec la Livonie, sans la Poméranie, avec la Poméranie, sans la Silésie, avec Smolensk, au nord (les Finlandais polo-russo-germano-finnois), vers la Bavière, Polonais à Trieste, en Macédoine, Polonais à Sydney, en Mandchourie [...], selon les mouvements, paraissant calqués sur des calculs désordonnés alors qu'il s'agit le plus souvent d'un simple slalom entre Riesengebirge et Sudètes, Beskides et Carpates.<sup>101</sup>

La Pologne comme pays de la guerre, de l'histoire, mais en même temps comme pays *dépassé*, puisque Quintane nous fait comprendre que nous sommes désormais en « temps post-polonais », que si, à une époque où elles existaient encore, la Pologne avait l'habitude de voir ses frontières redessinées, aujourd'hui, en « temps post-polonais », elles ont faussement disparu et ont ainsi évincé en même temps toute possibilité d'envisager la contingence des ordonnancements politiques.

« Le point ne porte pas sur ce que je dis mais sur si je le dis ou pas et comment.<sup>102</sup> » Cette remarque rappelle que *Formage*, en mettant en scène un personnage qui répète sans cesse « Orangina », dit beaucoup de choses sur le renouvellement de la littérature, sur la possibilité d'un autre type de travail politique. J'ai montré dans ce chapitre comment Quintane luttait contre une poésie prisonnière d'une idéologie de la densité. L'écrivaine, par son œuvre, cherche à inverser les indices de la valeur poétique en jouant l'insignifiance contre la profondeur, dans un rapport à la littérature et au monde à la fois désinvolte et sérieux. Elle parvient à défaire cette illusion avec un vocabulaire rudimentaire, des

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 155.



formes élémentaires (comme dans *Remarques* ou *Chaussure*) ou plus complexes (*Formage*). Du coup, Quintane se tient à distance des pratiques « du soi » tout en travaillant à la constitution d'un « je » singulier mais multiple, reconnaissable bien que protéiforme. Elle lutte contre la « mauvaise » poésie, c'est-à-dire, au sens spinozien, qu'elle refuse que la poésie s'éloigne du réel (à l'inverse de la grandiloquence, dirait Rosset) tout en n'œuvrant pas à une réconciliation de l'art et de la vie façon avant-gardiste. Toute la difficulté consiste à trouver la juste mesure. Pour se renouveler, pour avoir quelque chose de l'époque, la poésie doit passer pour Quintane par le formage d'un personnage comme Roger, frayer avec le roman, etc. Le plus important demeure le sens critique qui empêche de se prendre au « sérieux ». Le travail poétique de Quintane recherche des effets surprises, n'a pas peur de revendiquer le douteux, l'incongru, l'erreur, la fantaisie, une éthique du ratage qui ouvre une troisième voie, qui rend possible un devenir hors-sujet, qui admet la puissance de l'improbabilité. La notion d'accident, comme je l'ai mentionné, est emblématique de ce travail poétique. Quintane expérimente avec sa pensée, avec son corps, crée des formes de cette expérimentation, même si cela provoque une indiscernabilité générique. Avec une conscience joueuse, attentive aux effets de surface, elle provoque la collision, le choc des phrases, des idées, des genres. Car s'il y a une violence à faire, elle n'est pas thématique : la violence, c'est la pratique. Quintane lutte de ce lieu-là contre les assignations, dame le pion aux idées reçues sur le genre mais aussi sur le monde, poursuit un combat qui ne s'arrête jamais, même si elle est tout à fait consciente de l'aspect fallacieux de l'utilisation de vocables militaires, comme elle le rappelle avec humour dans *Formage* : « De nombreuses métaphores figurent la littérature comme une grande guerre, une grande guerre clandestine (bien que publiée), un bon (sympa) moyen d'en découdre.<sup>103</sup> »

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 53.

## CHAPITRE 9

### REPASSER L'HISTOIRE

*When we started this program, I don't know how many hours ago, Rich, the one thing that was evident is that the NY Giants were playing New England Patriots and New England Patriots were playing against History. And when I thought about that, I said you know it's gonna be tough. History isn't a good opponent. If you can't lead it, if you can't fight it, it doesn't fight you back. The only thing you are doing is giving the opponent some good material.*

Un commentateur américain, suite à la défaite crève-cœur des Patriots de la Nouvelle-Angleterre au Super Bowl XLII, défaite mettant un terme à une séquence de seize victoires consécutives, une première dans la NFL.

#### 9.1 LES CHAUSSURES D'IMELDA MARCOS

De livre en livre, Nathalie Quintane réactualise une position de résistance et d'invention dans le champ littéraire français. Le chapitre précédent a montré que ce travail critique s'attaquait à la poésie en opposant à l'illusion de la densité et de la profondeur un nouveau « parti pris des choses » préoccupé par l'incongruité, les questions de surface et une éthique du ratage. La position littéraliste fédère ces éléments. C'est là le sens de l'indication, entendue presque comme slogan, posée en quatrième de couverture du deuxième livre de Quintane : « *Chaussure* parle vraiment de chaussure ». Or, cette détermination à revendiquer le premier degré n'empêche pas l'histoire de montrer son visage dans *Chaussure*, sorte de rappel que le monde n'est jamais loin, que la limite du projet littéraliste se situe dans son rapport au politique. On peut certes résister à l'intimidation de pratiques trop spéculatives en rappelant les vertus critiques de la littéralité, mais il est difficile de

sérieusement postuler que le langage est une fin en soi. *Chaussure* fait l'expérience de ce paradoxe : si ses deux premières parties examinent l'objet d'étude en évoquant des aspects matériels, techniques et anecdotiques qui concernent la chaussure, la troisième est marquée par l'entrée en scène de l'histoire, cette dernière étant soudain mise « au pied » du projet de Quintane :

Les sandales des anciens Égyptiens étaient fabriquées en papyrus; ils pouvaient donc marcher confortablement, sans se blesser quand la chaussure était neuve, et même utiliser celle-ci comme écritoire, y inscrire leur nom : « ces chaussures appartiennent à : », leur adresse, ou s'en servir de pense-bête : « ne pas oublier de rendre les dix drachmes au Grec », ou afficher leurs goûts, artistiques : « Le sphinx untel est une horreur », ou politiques : « J'ai cessé de soutenir untel », ou marcher sur un adversaire particulièrement haï, en plaçant son nom sous la semelle, ou adorer un dieu, en inscrivant son nom le plus haut possible sur les bribes.<sup>1</sup>

Pour mener à bien son enquête, Quintane fait appel à l'époque pharaonique, à l'Antiquité grecque (Marathon, Œdipe ou Socrate : « Si Socrate marchait sans chaussures, habituellement, la corne qu'a dû se faire Socrate<sup>2</sup> ») et romaine (« D'une certaine manière, Caligula s'appelait chaussure (enfant il portait souvent une petite caliga – sandale)<sup>3</sup> ») de même qu'au Christ et à la Vierge. Dans « En Transcaucasie, les gens aussi ont des chaussures... », texte assommat où elle énumère les coutumes nationales de dizaines de pays relativement à la chaussure, Quintane fait entrer le monde entier dans son projet. Mais lorsque l'histoire contemporaine se montre, on perçoit le début d'une articulation entre le projet poétique et le projet politique, encore en germe dans *Chaussure*. C'est cet aspect du travail de Quintane que ce chapitre tentera d'explicitier. En effet, l'écrivaine ne présente pas seulement des figures mythiques du passé, mais aussi des personnages ayant marqué les dernières décennies, comme à la fin de cette partie portant sur les liens entre chaussure et histoire :

Kroutchev était alors assis à une table. Il avait pour ainsi dire l'allure d'un homme important. son air. Aussi était-il, en effet, un homme important. [...] Or, soudain, Kroutchev avait mis sa chaussure sur la table, et tapé à plusieurs reprises avec celle-

<sup>1</sup> Nathalie Quintane, *Chaussure*, Paris, P.O.L., 1997, p. 73.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 74.

ci (toujours sur la table), si bien qu'on ne vit plus qu'elle. Soudain, sa chaussure avait remplacé Kroutchev : une chaussure de ville, montante, presque un godillot, sans caractéristiques particulières, bref, le type même du soulier banal, la plus ordinaire des chaussures. Or, Kroutchev tapait du pied, cette chaussure à la main, ou plutôt, la chaussure de Kroutchev tapait du pied pour lui. Si bien que Kroutchev disparaissait, momentanément, derrière. Non qu'il ait effectivement disparu, la chaussure ayant pris, par son élévation à table, des proportions hors normes, mais, aux yeux du spectateur, son air, lui, avait bel et bien disparu, brouillé par le surgissement impromptu d'un objet certes banal, mais déplacé.<sup>4</sup>

L'épisode relaté par Quintane est mémorable : le 12 octobre 1960, en pleine guerre froide, à l'Assemblée générale des Nations Unies, Nikita Kroutchev manifeste son mécontentement quant aux liens entre l'URSS et l'Europe de l'Est en prenant sa chaussure dans ses mains et en la cognant sur la table. Voilà un événement qui convient, dans sa curiosité, à l'esthétique de Quintane. Ce qu'elle en dit dans *Chaussure* va loin : Kroutchev est important comme homme politique seulement jusqu'à ce qu'il prenne sa chaussure pour manifester sa colère. À partir de ce moment, « la plus ordinaire des chaussures » éclipse le puissant. L'intérêt réside dans la capacité d'un objet à déloger l'indélogeable. L'apparition de la chaussure de Kroutchev aux Nations Unies est aussi imprévue que celle du premier secrétaire du Parti communiste dans un projet littéraire qui insiste pourtant pour dire qu'il ne parle que de chaussure. L'intérêt pour cet exemple est double : d'abord, il incarne une idée que Quintane ne cessera de développer dans ses livres suivants : il n'en faut pas beaucoup pour mettre à mal les ordonnancements de la mémoire, pour montrer la part de cocasserie et de ridicule des figures du pouvoir. Dans le cas Kroutchev, une chaussure suffit à faire disparaître l'homme d'État. En même temps, à l'échelle des préoccupations littéraires de Quintane, la seule raison qui invite Kroutchev dans son livre est bel et bien cette chaussure. Même chose pour Jacques Lacan, comme je l'indiquais au chapitre précédent. Même si leur présence dit beaucoup, c'est uniquement leur proximité avec une chaussure qui les fait entrer dans le livre. *Chaussure* avance ainsi au pas d'une glose littérale, certes, mais qui ne se gêne pas pour marcher au passage sur l'histoire et ses figures, à condition qu'elles se soumettent au

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 84

dénominateur commun qu'est la chaussure. L'Histoire, avec sa majuscule, sa matière lourdement connotée, ses enflures, ses exaltations, est ramenée au ras du sol par un travail qui matérialise le conseil qu'un des personnages de Quintane donne à Antonia Bellivetti, dans le roman (pour la jeunesse!) du même nom : « Il ne faut pas être qu'un récipient des fables qui t'absorbent : histoire de ton père, histoires scolaires, hystérie de l'Histoire<sup>5</sup> ». Quintane œuvre ainsi à déplacer la matière historique, à la faire tourner sur elle-même, à la *repasser*, c'est-à-dire aussi bien à mettre à plat sa grandiloquence qu'à revisiter l'histoire pour la faire voir autrement. Ainsi, cette narratrice faussement ingénue et si intensément engagée dans l'examen de la chaussure est aussi *douteuse*, puisqu'elle nivelle tout pour le bien de sa cause, au point qu'on observe sans l'ombre d'un scrupule les chaussures d'Imelda Marcos, l'épouse du dictateur philippin : « Tous les soirs, Imelda Marcos expose ses chaussures aux rayons du soleil couchant – qu'elles aient le pouvoir de m'emmener jusqu'au bout du monde. Certaines chaussures d'Imelda Marcos conviennent très bien comme chapeau.<sup>6</sup> » En indiquant sans aucune autre explication qu'« Imelda Marcos a une collection de chausse-pieds en corne, en acajou, en lapis-lazuli, en ivoire et en ébène<sup>7</sup> », Quintane oblige le lecteur à faire face aux limites de la littéralité, limites à la fois politiques et éthiques. Car peut-on simplement parler des choses en tant que telles, sans réfléchir aux implications plus générales qui les concernent? Si le désir de densité est une illusion, la volonté de rester à la surface des choses est peut-être un fantasme. C'est la pratique de la lecture publique qui mène à la formulation de ce problème :

Dans *Chaussure*, je m'étais amusée : il y avait cette machinerie charmante, concrète et fantaisiste, qu'on pouvait suivre, de page en page, ou plutôt en sautant des pages, quelque chose de joyeux, j'espère, et puis à un moment j'ai écrit une page sur Imelda Marcos, autant dire sur une salope. J'ai écrit cette page sur ses godasses, je l'ai lue en public, et tout le monde riait, parce que les gens avaient pris l'habitude de rire quand

---

<sup>5</sup> Nathalie Quintane, *Antonia Bellivetti*. Paris, P.O.L., 2004, p. 109.

<sup>6</sup> Nathalie Quintane, *Chaussure*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 86.

je lisais mes premiers textes, cette espèce d'entraînement de la machine littéraire, qui vous amenait à rire de choses finalement pas drôles, c'était tout de même spécial.<sup>8</sup>

L'apparition d'Imelda Marcos dans *Chaussure* montre que les mots d'ordre (esthétiques, politiques), les stratégies de positionnement dans un champ atteignent vite leurs limites. Il n'y a pas de démarche d'écriture sérieuse qui ne soit contrainte de penser aussi à son déploiement dans le monde. Ces exemples révèlent que Quintane, réfractaire aux assignations de tout genre, s'intéresse à la littéralité non pas tant comme programme mais comme procédé, comme posture. Cette tangente se confirme avec *Jeanne Darc* : l'écrivaine assume qu'elle travaille désormais à faire entendre des voix.

## 9.2 PLUS LES BATAILLES S'ACCUMULENT, PLUS MA VIRGINITÉ S'ÉTEND

Dans *Saint-Tropez – Une Américaine*, Quintane écrit : « C'est un bon sujet parce que ça n'en est pas un<sup>9</sup> ». L'inverse est aussi vrai : c'est un sujet trop mauvais (entendre *nuisible*) pour que je ne travaille pas dessus. Imagine-t-on, en effet, question plus pernicieuse que celle de Jeanne d'Arc, figure française par excellence, cambriolée depuis longtemps par l'extrême droite et le Front national de Jean-Marie Le Pen? Après *Remarques* et de *Chaussure*, *Jeanne Darc* est une première occasion pour Quintane de travailler au « repassage » de l'histoire, à la reconsidération de ses icônes, de ses lieux, de ses événements, manière de lui faire subir une cure d'amaigrissement qui pointe le caractère friable, l'aspect fallacieux de son apparente incontestabilité. Quintane, en choisissant ce sujet connoté, chargé, ampoulé, élabore une enquête qui cherche à déboulonner la statue de la Pucelle. Contre la propagande, la précision, donc, Quintane œuvre à retrouver l'équilibre entre la relativisation excessive et l'enflure hystérique de l'événement. À la fois reconstitution, mise en scène du mythe, récit et mise au point, *Jeanne Darc* donne la parole au personnage éponyme depuis un lieu précédant sa

<sup>8</sup> Voir entretien en annexe.

<sup>9</sup> Nathalie Quintane, *Saint-Tropez – Une Américaine*. Paris. P.O.L. 2001, p. 34.

canonisation, la transformation de sa vie en mythe, comme pour rappeler qu'en cours de route, la petite Jeanne s'est « bonifiée ». En traitant d'un sujet à la fois convenu et délicat, Quintane sait qu'elle s'attaque, dans un contexte idéologique réfractaire à la contrition, à la part sombre de l'histoire de France :

C'est avec Jeanne Darc que j'en suis arrivée à... je ne sais pas comment on peut appeler ça... ce quelque chose de typique... dans lequel on baigne – enfin là, en ce moment, c'est même pas qu'on y baigne, c'est qu'on s'y noie –, quelque chose comme l'abject quelconque, un abject quelconque. Pas l'infra-ordinaire à la Perec. Pas le « Mal » à la Bataille. La conjonction des deux. Ce qui fait, comme le dit Hannah Arendt, que les gens n'ont pas voté pour Hitler, et ne l'ont pas soutenu jusqu'au bout, uniquement à cause de la propagande ou du lavage de cerveau, non, et d'ailleurs, comme le rappelle Arendt, les gens, les Allemands comme les autres, savaient, ils étaient tout à fait au courant des massacres, ils savaient. Et puis aussi cette chose, non négligeable : qu'il y a d'éminents latinistes, n'est-ce pas, qui ont aussi torturé pendant la guerre d'Algérie. Et puis des nazis fins mélomanes, n'est-ce pas, on sait tout ça.<sup>10</sup>

Cet « abject quelconque », Quintane le prend comme objet d'étude, tentant de voir ce qu'il recèle ou au contraire jusqu'à quel point il peut se montrer sans choquer. Pour ce faire, il faut aborder les objets historiques « délicats » exactement de la même façon qu'on traite une vulgaire chaussure. En somme, travailler différemment le politique, de biais, sans grandiloquence, posture emblématique de l'état d'esprit d'écrivains venus au monde « après 1968 ».

Sainte patronne de France, Jeanne d'Arc (1412-1431) représente à la fois la piété, la monarchie et l'unité nationale. Récupérée idéologiquement depuis des siècles (bien que ces tentatives soient souvent basées sur des erreurs de perspectives historiques), elle est aussi depuis longtemps une inspiration pour les créateurs, de Voltaire à Schiller en passant par Dreyer, sans parler des adaptations cinématographiques plus récentes de sa vie, celle de Luc Besson notamment. La *Jeanne Darc* de Quintane est différente, et cela ne tient pas seulement à une question d'apostrophe<sup>11</sup>. Le livre se divise en de courts épisodes qui reprennent et développent des éléments de la vie de la Pucelle. Travaillant à partir d'une matière

<sup>10</sup> Extrait de l'entretien disponible en annexe.

<sup>11</sup> Je ne peux m'empêcher de faire ce parallèle typographique : elle évince l'apostrophe alors qu'Olivier Cadiot le rajoute, appliquant l'apocope au mot « poétique ».

première n'ayant rien d'« objectif » (matériaux « déjà mâchés » et aseptisés, c'est-à-dire, pour l'essentiel, des livres pris dans la bibliothèque de sa petite municipalité de Digne-les-Bains), Quintane, sans aucune intention « historiographique », tente un périlleux exercice qui vise à dresser en contours la vie du personnage. Pour y parvenir, elle emploie plusieurs modalités et dispositifs formels qui colorent son examen : des vers, des anecdotes, des micro-récits, de la glose, des prières, et même un montage à partir de citations du *Macbeth* de Shakespeare ou encore une interview fictive de la Pucelle, qui n'échappé pas, sous la plume de Quintane, aux frasques de la société du spectacle.

Le livre commence par deux pages où flottent de nombreuses phrases, étrange chœur des voix entendues par Jeanne, exergue multiple expliquant à l'héroïne en quoi consiste sa mission :

Jeanne, tu dois aller à Vaucouleurs, rencontrer / Robert de Baudricourt, être conduite auprès de / Charles VII, le convaincre de ta mission, être / mise à la tête d'une petite troupe armée, obliger / les Anglais à lever le siège d'Orléans, et faire / sacrer le roi à Reims.<sup>12</sup>

L'écrivaine met en place une Pucelle tendue, toute constituée, pour reprendre une expression chère à Claude Duchet, d'« espaces conflictuels<sup>13</sup>». En repérant ces binômes antithétiques, on voit à quel point Quintane veut faire de sa Jeanne un personnage divisé. Ce dualisme est repérable entre la pensée et l'action, les anecdotes et l'histoire, le baroque et l'austérité, la voix et l'écriture, l'ordre et le désordre. Bien sûr, si on doit n'en choisir qu'une seule, c'est l'opposition entre la bergère (exemple de l'anonymat, de l'individu sans singularité) et la soldate (le mythe qui sauve la France) qui est la plus féconde, puisqu'elle incarne aussi une dichotomie récurrente dans cette thèse, celle qui oppose l'idiotie des faits à la

<sup>12</sup> Nathalie Quintane. *Jeanne Darc*. Paris, P.O.L., 1998, p. 7.

<sup>13</sup> Je rappelle cette citation de Claude Duchet : « Effectuer une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socio-culturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels. » Claude Duchet. *Sociocritique*. Paris, Nathan, 1979, p. 4.



grandiloquence des récits historiques et idéologiques. Quintane, si elle débute le livre en présentant la Pucelle comme une bergère dédiée à sa tâche bien qu'impatiente « qu'il se passe quelque chose<sup>14</sup> », signale rapidement cette tension constitutive du personnage, pris entre « deux vies<sup>15</sup> ». Alternant les descriptions de la bergère et de la soldate, Quintane dresse le portrait d'une Jeanne qui ne cherche pas à résoudre cette ambivalence, comme pour montrer que la « mue<sup>16</sup> » entre les deux états ne se fait pas proprement, demeure étrange, même pour la principale intéressée :

Pour quelle raison elle debout les bras ballants la contourne-t-on alors qu'assise à traire ou à tirer un fil d'un bouton, on s'arrête pour le seul recul de la voir faire; il n'y a qu'un bout de son propre passé surpris à l'œuvre chez un autre qui emporte à ce point? Pourquoi, en quoi, l'action de base (bouchonner, fourbir) ne suffisait pas? Pourquoi, en quoi, la contemplation de base (bruit de la pluie, poussière de pissenlit) ne suffisait pas non plus? Que faire pour que l'action soit encore plus agissante, et pour que la contemplation soit encore plus contemplante?<sup>17</sup>

L'opposition bergère/soldate est ici augmentée de celle qui confronte la contemplation à l'action. Quintane met en place les éléments qui lui permettent de penser la question de la bonification, qui rend justement « l'action plus agissante », « la contemplation plus contemplante ». Elle insinue que ce pouvoir du mythologique de bonifier le passé peut occulter totalement la nature première des éléments qui font l'objet de cette bonification. Il s'agit de montrer qu'avant d'être soldate, Jeanne d'Arc était bergère, tout en donnant une fluidité entre ces pôles, preuve qu'ils ne sont pas si séparés :

Bien avant de faire le plan d'un trajet, de ma première campagne, d'une bataille, je préparais déjà, la veille, la nuit dans notre lit, le matin au réveil, la route du troupeau, la laine à filer, et je voyais les œufs s'ouvrir avant qu'ils tombent dans la poêle. et mon ongle tâchant de ne pas couper le jaune. Je n'ai jamais cousu un bouton sans m'être vue, avant, coudre le bouton.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Nathalie Quintane. *Jeanne Darc*, op. cit., p. 9.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 37.

De tout temps, donc, Jeanne a été prévoyante, vigilante : cette compétence en planification la mène « naturellement » de la tête d'un troupeau à la tête d'une armée. Cet extrait relève aussi la dichotomie entre la pensée et l'action. De la même façon, Quintane insiste ici aussi sur la proximité bergère/soldate :

Ou, à l'intérieur de ces deux vies, disons, d'intensités diverses, les événements ne peuvent qu'être traités de la même façon : un assaut, comme un rassemblement de troupeau; les soldats qu'on calme, comme un chien qu'on rudoie (Jeanne s'adapte, mais ne change pas). Sa personnalité de gardeuse ne s'est pas détachée et perdue en cours de route, mais projetée, elle s'est étendue, bonifiée.<sup>19</sup>

Le télescopage est intéressant : du troupeau à l'armée, les compétences de la bergère n'ont fait que s'étendre, bonifiées par le mythe. Malgré cela, les allers-retours entre les deux Jeanne sont complexes, à un point tel qu'elle peut se scinder ou s'engendrer elle-même, la partie « postérieure » relatée dans l'extrait faisant office de supplément mythologique :

Par la transformation qu'elle s'était imposée (cheval, cheveux) par l'influence conjuguée de Michel et Catherine, elle, Jeanne Darc, s'est extraite, fille, d'une ancienne et plus enfantine Jeannette. C'est à présent la Jeanne soldate qui veille et surveille la gardeuse de moutons. Voilà pourquoi Jeanne étant fille de Jeanne, elle ne peut nommer sa fille future Jeanne sans se déposséder de sa propre partie postérieure.<sup>20</sup>

Cette opposition récurrente entre la bergère et la soldate vise à montrer le travail de bonification effectué par l'histoire. Ce n'est cependant pas l'élément qui génère le plus de tension : plus que tout autre texte étudié dans cette thèse, *Jeanne Darc* porte avant tout sur la guerre. La métaphore militaire y est prise en charge, non pas sur le mode parodique comme dans *Le Colonel des Zouaves*, mais de façon sérieuse, Quintane en faisant un réel objet de réflexion sur la littérature et la vie. Car sans guerre, Jeanne d'Arc n'est guère plus qu'une bergère : « Avant mon premier assaut, il y avait un monde entre le monde et moi : les cloches sonnaient, mon père criait, les moutons bêlaient.<sup>21</sup> » Même si elle entend des voix, c'est son

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 25.

engagement qui la fait exister. Bien sûr, il est tentant de considérer cet emploi du lexique militaire comme une métaphore de la position de Quintane dans le champ, elle qui réfléchit, par l'entremise de son personnage, à la question de l'invention : « Elle songe à de nouvelles formes d'assaut. Malheureusement, le nombre de ruses militaires est restreint; on n'obtient, au mieux, qu'une nouvelle association de ruses anciennes, l'emboîtement d'une ruse dans l'autre, ou un enchaînement inattendu.<sup>22</sup> » On n'invente pas tant qu'on agence à nouveau, comptant sur l'effet de surprise pour accentuer le choc, même si Jeanne admet l'attrait de la nouveauté : « Je ne désespère pas d'ajouter au répertoire des ruses celle qui portera mon nom / Car la préparation à la guerre me donne le goût de l'invention<sup>23</sup> ». La guerre donne aussi l'occasion d'inventer un personnage mythique, puisque c'est par l'entremise de son rôle de soldate que Jeanne se transforme de bergère en sainte. La guerre a cette vertu « de rendre les choses concrètes par l'action.<sup>24</sup> ». Voilà qui confirme pourquoi l'écriture de Quintane travaille le « mauvais », ce qui confronte : en rendant possible le choc, on permet au nouveau d'advenir. Cependant, la guerre est aussi une machine à fiction, à idéologies : « Plus les batailles s'accumulent, plus ma virginité s'étend<sup>25</sup> », preuve que la vertu est soumise aux armes. Quintane ne s'en formalise pas trop : « Si tu n'aimes pas la guerre, change de guerre<sup>26</sup> », dit-elle comme pour rappeler que rien n'oblige à la confrontation, à l'engagement. La guerre a la capacité de modifier les événements, de mettre les gens à la fois sur le mode de l'attaque et de la défense, de générer de l'inventivité. La guerre, métaphoriquement du moins, ouvre l'accès à l'imaginaire, permet de se frotter au monde. Voilà pourquoi les temps pacifiés sont propices à la complaisance et à la stagnation :

Le niveau de guerre dans la vie sans guerre est moindre, quoique persistant, et sous d'autres formes. La guerre à l'état vif dresse Jeanne dans un air homogène jamais démenti, où elle se sent ni de trop ni manquante. Être sur son cheval galopant vers une ville à ouvrir affirme et soi et le paysage – l'herbe est plus verte que le vert, les

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

maisons, même la plus décatie des cabanes, sont maisons, on se figure leur intérieur, chaises et table dans l'unique pièce au sol battu, tout en passant au galop devant les traits verticaux du mur en lattes. Avant la guerre, et avant la définition qu'elle confère, la maison est opaque, celui qui y vit et à qui elle appartient en ferme l'accès, même au pillage de l'imagination.<sup>27</sup>

Quintane ne fait pas pour autant l'apologie de la guerre, à la manière de Filippo Tommaso Marinetti, souvent considéré comme le premier avant-gardiste. Elle sait pertinemment qu'elle sert surtout la cause de la grandiloquence : « J'ai mis quelque temps à découvrir que la clarté de la guerre ne résidait pas dans l'assaut, mais dans le déroulement chronologique de la bataille remémorée.<sup>28</sup> » Ainsi, elle met en lumière la part de fiction qui entoure chaque bataille, fiction devenue arme de combat au même titre que les autres, parce qu'elle donne un sens à l'événement, qu'elle le sépare de ce qu'il a été, qu'elle le rend plus gros, plus intimidant. Or, le travail politique de la littérature se situe exactement à l'inverse, et consiste à montrer que peu de choses font l'histoire, que la contingence ne peut être cachée aux esprits critiques :

Passer des noms incertains de Tarc, Dare, Daire, de celle qu'on aurait pu ne pas nommer – elle aurait été la bergère, la fille de son père, une domrémique, une partisane –, à l'immunisé Darc Jeanne [...]. Darc dupliquer, enfin au surnom, celui qu'on se rêve : Ange Bienfaiteur, Exterminateur, Blonde Protectrice, Gai et Patient Pourvoyeur, Aide au Salut, Lys Combattant, Fidèle Étendard, Indéfectible Adjuvant, Fleur Linéaire et Sage, l'Œil et l'Oreille, Autel de la Clairvoyance, Bonne Entreprise, Prudente Victoire, Image, Créatrice d'Évidence, Lame Miroitante, Fléau de Dieu.<sup>29</sup>

On voit dans cet extrait la part d'incertitude qui entoure la constitution du nom de l'héroïne : on ne peut savoir à coup sûr comment la Pucelle se nommait et on apprend qu'à peu de choses près, elle aurait pu rester sans nom<sup>30</sup> ou être prénommée par sa profession, son gentilé. Cependant, à partir du moment où le mythe se fige, il est possible de le dupliquer en d'innombrables déclinaisons, toutes plus grandiloquentes les unes que les autres. De la même manière, Quintane

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>30</sup> L'orthographe « Darc » fait à la fois penser à « dark » et à l'actrice du même nom.

veut montrer que le corps même de Jeanne d'Arc aurait pu l'empêcher de devenir cette héroïne :

Il suffirait d'une modification minime de son anatomie pour qu'elle soit un peu moins, ou plus difficilement, Jeanne Darc : – qu'elle porte des mains tournées à l'envers, pour qu'elle soit contrainte d'inventer une autre manière de prier, – qu'elle ait yeux et bouche enfoncés dans le ventre, pour ne pas pouvoir mettre de casque, – que ses jambes soient aussi flexibles que des lanières, pour ne pas pouvoir monter à cheval, – qu'elle possède une lèvre supérieure immense, pour ne plus pouvoir parler dans les négociations, – ou que sa bouche, ossifiée ou trop petite, l'empêche de manger, – qu'elle ait les bras attachés derrière les oreilles, pour qu'elle écrive et se batte avec moins d'aisance.<sup>31</sup>

Cependant, l'histoire a beau être fragile, ses conséquences sont véritables et tangibles : « Grâce aux journées précédentes, nous n'avons pas vécu dans un autre pays, pas habité une autre maison, pas connu un père différent dont le nom surprend, pas pris une robe que nous n'aurions jamais portée, pas dit bonjour en breton.<sup>32</sup> » Si on parle le français, si le pays est homogène, c'est bien parce que la guerre a été gagnée, les institutions protégées, etc. En même temps, il en aurait fallu de peu (une malformation physique, par exemple) pour que la France soit une province anglaise, un duché allemand. Quintane se permet de pousser plus loin son enquête en mettant en scène une interview avec la Pucelle à propos des voix qui la poussent à mener sa guerre :

– Quand elle disait « voix » d'ailleurs, c'était une façon de parler. Mais allez expliquer ce que « voix » veut dire quand ça ne veut pas dire voix.

– Pouvez-vous imiter les voix qui vous parviennent?

– La voix est-elle solidaire d'une image, ou peut-elle retentir seule, sans aucun support iconique?

– Y a-t-il une voix, parlant par la bouche de plusieurs saints, un saint ayant une multiplicité de voix, ou chaque saint avec sa voix propre?

– Se mettent-elles en colère?

– Changent-elles (d'intonation, timbre, débit, localisation dans l'espace) selon la nature de ce qu'elles disent?

---

<sup>31</sup> Nathalie Quintane, *Jeanne Darc. op. cit.*, p. 55.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 39.

- Avez-vous une fois eu l'impression qu'on vous parlait sans voix?
- Les saintes parlent-elles toujours de face, ou se placent-elles parfois de profil?
- Non vierge, seriez-vous en mesure de les entendre?
- Avez-vous eu la tentation de perdre votre virginité : jamais? rarement?<sup>33</sup>

Comme on le voit, Quintane n'en reste pas là : si la trajectoire de Jeanne dépend des voix qui lui parviennent à l'oreille, un phénomène mystique mais étrange, curieux, voire fou, la question de la virginité est aussi centrale. Quintane confronte le mythe avec provocation, pour montrer à quel point la morale y occupe une place majeure. Comme lorsqu'elle indiquait que plus Jeanne gagnait de batailles, plus le mythe de sa virginité gagnait en puissance, elle insiste sur le fait que le personnage se désigne comme pucelle et qu'il va même jusqu'à inviter les détracteurs à vérifier : « Encore une chance qu'avec toutes ces chevauchées mon pucelage n'ait pas sauté. Mon nom de pucelle n'est pas le fait du hasard, elles peuvent y mettre les mains, il tient à l'intérieur, et par deux fois il tient.<sup>34</sup> » Et pour montrer que l'histoire, même si elle est fragile, est impitoyable, Quintane met en scène, à la fin de son livre, la dégradation d'une Jeanne capturée, sur le point de se faire juger :

Dégradation matérielle et spirituelle : « Même l'incertitude de la guerre et des partis ne t'ont rien appris. Tu parais devant tes juges telle que tu aurais pu paraître au sortir de Domrémy. Tu parles par fatigue, sans penser ce qui t'arrive. Aussi bien, tu penses qu'il ne t'arrive rien d'autre que ce que tu avais prévu. Tu es seule; toute une armée n'a pu t'ôter cette solitude. Et quand elle se reporte dans le passé, elle s'y voit, bergère, déjà fatiguée.<sup>35</sup> »

L'écrivaine met en lumière la fragilité du personnage, le côté tragique de l'histoire, à quoi rien ne résiste, pas même une armée triomphante. La soldate redevient bergère, avant de monter sur le bûcher où Quintane, dans une belle composition, fond l'avancée de l'armée et des flammes :

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 62-63.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 73.

Le circuit patiemment construit – de Domrémy à Auxerre, de Gien à Bourges, de Sens à Paris, de Reims à Soissons, d'Arras à Rouen – entame sa dernière progression, des pieds aux chevilles, des genoux aux tendres cuisses, du téton à la nuque, du menton vibrant aux narines frémissantes (et c'est de la bouche que sort la colombe). Lunules ou rotules, plus rien n'est discret, c'est d'un corps neuf (vain?) et compact qu'elle flambe, joyeux incendie, méchoui mystique.<sup>36</sup>

*Jeanne Darc* nous laisse finalement devant cette question : pourquoi Quintane, écrivaine post-avant-gardiste que tout éloigne d'une entreprise historiographique sur ce personnage, s'intéresse-t-elle, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, à un personnage issu du Moyen Âge? Que fait dire l'écrivaine à cette figure sur notre époque? Au-delà des couples oppositionnels mentionnés précédemment, il semble que le couple le plus fécond soit celui qui oppose la Pucelle à Nathalie Quintane. Car ce livre parle aussi d'une guerre symbolique à l'intérieur du champ, comme on a pu le voir notamment au deuxième chapitre. L'usage de la métaphore militaire illustre la question de l'écriture aujourd'hui tout comme la possibilité du politique dans la littérature contemporaine, à cette époque « où personne ne rit mais personne ne prend plus rien au sérieux. » Le travail de simplification du mythe auquel se consacre Quintane, sa capacité à banaliser plutôt qu'à glorifier, montre que l'histoire est parfois aussi ordinaire qu'une anecdote. En dépouillant Jeanne d'Arc de tous les préjugés qui l'entourent, l'écrivaine rend le mythe défectueux, irrécupérable pour les radicaux de tout acabit. De plus, en s'appropriant cette curieuse figure de femme (habillée en garçon, vierge, à demi folle), elle prend aussi position en tant qu'*écrivaine*. On devine bien qu'elle exècre les clichés habituellement associés à la littérature « de femmes » : souffrance, intimité, confession, voilà qui ne veut pas dire pas grand-chose pour Quintane, qui répond violemment à ces poncifs. Combative sans pour autant jouer à la Jeanne d'Arc des lettres modernes, elle s'élève contre la « ringardisation » de l'écrivain femme en choisissant précisément de travailler le ringard, de s'y frotter, mais pour en faire autre chose. En s'attaquant à la Pucelle, Quintane prend en charge l'histoire et la repasse, pas comme les grands-mères le faisaient avec les chemises, mais plutôt

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 77.

avec toute la bellicosité et l'intelligence auxquelles on s'attend de la part d'une écrivaine qui mène non pas une armée mais le devenir d'un champ.

### 9.3 DU TOURISME HISTORIQUE

En 2001, trois ans et deux livres après *Jeanne Darc*, Nathalie Quintane s'attaque à un autre « mauvais sujet » synonyme autant que la Pucelle d'une idée convenue de la France. Avec *Saint-Tropez – Une Américaine*, elle choisit effectivement un « lieu pâteux<sup>37</sup> », « grand bloc insécable<sup>38</sup> », objet tout aussi chargé. Elle poursuit le travail de repassage entrepris précédemment, mais dans un registre plus « touristique », moins grave, a priori plus inoffensif. Quand elle se demande « Quel élément hétérogène pourrait fendre ce bloc<sup>39</sup> » que constitue la fameuse station balnéaire, lieu de prédilection de la haute société européenne, on comprend que Quintane a déjà entrepris de répondre à sa question, de se livrer à un nouvel exercice qui veut reprendre Saint-Tropez depuis le début. Car effectivement, il fut un temps où « À la place de Saint-Tropez, il y avait de l'eau<sup>40</sup> », même si ce fait demande un effort de pensée : « Si l'on y pense, cela demande un effort intellectuel égal, une durée équivalente de réflexion, de se représenter mentalement une grande quantité d'eau au lieu de Saint-Tropez<sup>41</sup> ». Quintane sait bien qu'il est difficile de se débarrasser de cette

image antérieure (photographique : les maisons penchées, alignées; mythique : des noms propres), d'y substituer une autre image, moins caractérisée : celle des vagues presque imperceptibles quand le temps est calme. Saint-Tropez a donc été de l'eau. Au large, les vagues en sont le souvenir (un kilomètre au plus en avant, et Saint-Tropez serait sous-marin, on n'en aurait pas eu l'idée; un kilomètre au plus en arrière, et il s'y vendrait l'été moins de beignets).<sup>42</sup>

<sup>37</sup> Nathalie Quintane, *Saint-Tropez – Une Américaine*, op. cit., p. 77.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*



Elle montre encore une fois que le mythe repose sur peu de chose : c'est uniquement la situation géographique, la position de la mer au bon endroit, qui permet à Saint-Tropez d'exister. En même temps, on peut poser la question autrement : si Saint-Tropez n'avait pas existé, elle aurait pu voir le jour sous une forme relativement semblable, à quelques kilomètres de là. Bien sûr, de tels arguments ne suffisent pas à venir à bout de nos préconceptions. La constitution du mythe « Saint-Tropez » est si forte que le nom de la station précède presque l'histoire : en tentant de trouver ce qui se cache au ras du sol, Quintane effectue un déblayage qui la mène à la formulation d'un mythe antérieur, comme si se cachait un autre mythe, de fondation, cette fois, sous celui du Saint-Tropez ringard. En effet, le martyr de Torpes, soldat romain converti au christianisme et décapité, dont la barque échoue précisément à l'endroit où Saint-Tropez sera fondée, est relaté par Quintane au début du livre. Elle insiste sur le rôle du hasard dans cette fondation : « Arrive une femme. Elle avait été prévenue qu'il lui fallait les voir et les prendre – la barque aurait pu continuer et le nom de Saint-Tropez être déporté de quelques mètres.<sup>43</sup> » La précarité ne concerne pas seulement le lieu où s'érige la ville : son nom aussi repose sur un probable accident :

Peut-être n'a-t-il pas même fallu deux siècles pour que Torpes change en Tropez, et qu'une occasion, une seule occurrence, a suffi, une faute sur un panneau indicateur, la mauvaise diction d'un dignitaire ou son inculture (« Malheur à notre temps, car l'étude des lettres a péri parmi nous », lit-on à l'époque de Grégoire de Tours, au VII<sup>e</sup> siècle), un moine myope, un clerc qui bégaye.<sup>44</sup>

Ainsi, derrière toutes les significations que peuvent cacher ces quelques syllabes, parfois intimidantes (parce que synonymes de richesse, de célébrité), il y a peut-être, selon Quintane, un défaut d'élocution, une coquille, la conséquence de la méconnaissance ou d'une maladie. Même la prononciation du nom est discutable :

Aujourd'hui non plus on ne s'accorde pas sur la prononciation de Saint-Tropez : je prononce le *z* et d'autres pas, ce qui donne : Tropé. Le nom des habitants : Tropéziens, conduit à dire le *z* (le nom de la sandale aussi : une tropézienne). Je

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 11.

l'accentue aussi bien en *Tropèze* (à la manière de trapèze) que j'avale ou que simplement je l'indique, comme le début du bourdonnement d'une mouche.<sup>45</sup>

La référence à la sandale rappelle évidemment *Chaussure* : Quintane traite Saint-Tropez, tout comme Jeanne d'Arc avant elle, méthodiquement, de la même façon. Elle poursuit donc l'examen du passé de la ville, en racontant comment s'y sont retrouvés les premiers habitants :

Vient Jean de la Cossa : chambellan du roi René, qui en confie la reconstruction à Raphael de Garezzio, seigneur génois débarqué le 14 octobre. Une soixantaine de familles, la plupart originaire de Gênes, s'établissent alors à Saint-Tropez. Puisqu'il n'y a rien, c'est un bon endroit pour qu'il y ait quelque chose, pense-t-il, en une sorte de réflexion amérindienne avant la lettre.<sup>46</sup>

Le travail de Quintane consiste à rappeler qu'il n'y avait rien avant d'avoir quelque chose, que même si Saint-Tropez apparaît aujourd'hui comme ce « bloc insécable », figé dans ses stéréotypes et même dans l'espace-temps (« Ni en amont ni en aval, la figure de Saint-Tropez ne dépasse les années 50<sup>47</sup> »), il y a véritablement eu un *avant*. La référence à la réflexion amérindienne, quant à elle, prépare le lecteur à la deuxième partie du livre : c'est une « poussière » qui provient de l'œil de l'autre, comme dit Quintane en quatrième de couverture<sup>48</sup>. Elle sait que la ville est prisonnière de sa connotation, comme un mot de ses guillemets :

C'est dans la mesure où Saint-Tropez est « Saint-Tropez », dans la mesure où le nom « Saint-Tropez » comble, ou semble combler, toute la réalité du site – on ne peut rien y ajouter, il ne peut être modifié largement par rien –, que la ville est comme décompensée, prête à partir.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>48</sup> « *Saint-Tropez – Une Américaine* sont deux textes indépendants. Cependant, des poussières de l'un entrent dans l'œil de l'autre – et réciproquement : ce sont deux vues gênées sur le monde. » *Ibid.*, quatrième de couverture.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 24.

Le travail de repassage à l'œuvre dans ce texte, Quintane en parle en termes de « reconsidération », dans cette formule fortement tautologique : « Si le nom "Saint-Tropez" est à reconsidérer, c'est que tout, par extension, Saint-Tropez est à reconsidérer.<sup>50</sup> » Elle évoque ensuite le désir de « recommencer » Saint-Tropez, en considérant par exemple la possibilité qu'une spécialité régionale (on y fabriquait des torpilles) ou un fait historique (des peintres du XIX<sup>e</sup> siècle y peignaient) puisse éclipser le passé douteux de la ville. Mais en fin de compte, Quintane voit bien qu'il faut s'attarder sur ce qui précisément « gêne sa vue », c'est-à-dire approfondir l'examen de l'aspect le plus convenu de Saint-Tropez, de ces lieux communs, de ces images d'Épinal sur lesquelles trônent Roger Vadim, Jane Fonda, Brigitte Bardot et Françoise Sagan : « Vadim, c'est Saint-Tropez, dit F. Sagan encore vivante. Vadim est Saint-Trop' dans l'œil de F. Sagan et de nul autre. Dans l'œil de Vadim, par exemple, B. Bardot est Saint-Tropez, et dans l'œil de B. Bardot peut-être est-ce Bardot même qui l'est.<sup>51</sup> » Dans le même ordre d'idées, Quintane explicite à de nombreuses reprises l'aspect luxueux de la ville, parlant par exemple des dépenses ostentatoires au niveau de la nourriture (« Le champagne, vin blanc rendu mousseux, coule. On sert calmars, ailes de raie, tempuras, sauces blanches, crème Chantilly, sabayon<sup>52</sup> ») ou d'une sensualité qui frise l'artifice (« D'un côté, des filles excentriques, toutes belles, toutes refaites. D'un autre, des femmes portant tailleur et escarpins. D'un côté, des filles toutes refaites pour la nuit<sup>53</sup> »). Cet examen l'amène à élaborer, en fin de parcours, quelques axiomes sur son objet d'étude, dont celui-ci, par exemple : « Dans la mesure où B. Bardot n'offre, depuis son retrait, qu'une probabilité de présence à Saint-Tropez – elle apparaît parfaite le matin au marché –, Saint-Tropez n'est, en retour, qu'une probabilité de présence de B. Bardot.<sup>54</sup> » La vedette de *Et Dieu... créa la femme* contient Saint-Tropez à elle seule, elle en est la figure, la métonymie. De la même façon, Quintane constate que « Même à n'être jamais allé

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 67.

à Saint-Tropez, elle vous modifie.<sup>55</sup>» Conclusion : il n'y a rien à faire avec Saint-Tropez, la ville se résumera toujours aux midinettes, ce qui n'est pas en soi un problème, puisqu'« “une ville de midinette” n'est pas une pensée vide<sup>56</sup> ». En cela, Quintane a raison : il y a au contraire beaucoup à dire sur ces lieux qui frappent par leur vacuité. Rappelons ce mot d'ordre évoqué un peu plus tôt : « c'est un bon sujet parce que ça n'en est pas un<sup>57</sup> ».

De manière tout à fait inusitée, Quintane insère, vers la fin de *Saint-Tropez*, un extrait d'une demande de subvention (bourse Stendhal) où elle rapproche le travail effectué dans *Jeanne Darc* et une ébauche de projet qui se consacrerait à Las Vegas :

En abordant le personnage de Jeanne d'Arc (*Jeanne Darc*, POL., 1998) j'avais tenté, en une série de textes courts, de substituer aux multiples charges – historique, politique, religieuse, romanesque... – encadrant le mythe, un seul « vêtement » : celui d'une écriture plane, soucieuse du détail négligé (parce que négligeable ou perçu tel), cherchant en Jeanne le plus petit plutôt que le sublime. J'aimerais aujourd'hui suivre un axe similaire en traitant non d'un personnage mais d'un lieu, tout aussi occupé, voire parasité, qui pourrait a priori sembler « gâché » – et violemment rétif au genre de recherche que j'entreprends, tant il est pris, et depuis longtemps, dans un argumentaire essentiellement touristique ou médiatique, dans des clichés de tous ordres (lexicaux, iconiques) : Las Vegas serait ce lieu.<sup>58</sup>

Après avoir visité un personnage « occupé », Quintane compte s'intéresser à un lieu tout autant rempli de préjugés. La fin de la lettre permet de comprendre ce que la station balnéaire vient faire dans tout cela : « ci-joint, quelques extraits d'un “brouillon” concernant une ville-test pour le moment plus abordable : Saint-Tropez.<sup>59</sup> » On comprend aussi pourquoi *Saint-Tropez* est suivi d'un autre texte, *Une Américaine* (en référence probable à la ville de Las Vegas, qui devait être le sujet du livre). Cette deuxième partie pousse encore plus loin l'exercice de reconsidération, qui reprend l'Amérique du début, remonte à Christophe Colomb, mais en reste là, à cette préhistoire, n'arrivant jamais à cet autre « bloc insécable »

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 73.

qu'est l'Amérique moderne. Le renversement est complet : le projet concernant Las Vegas et l'Amérique ne voit presque pas le jour, tandis que la « ville-test » de Saint-Tropez occupe la principale partie du livre. À propos de cette seconde section, l'écrivaine écrit : « Une Américaine : pour raconter sa vie, remonte systématiquement au débarquement (arrivée des premiers colons, problèmes avec les Indiens) – ma préoccupation : le monde.<sup>60</sup> » Comme elle le faisait en quatrième de couverture, elle réitère la nature de son projet d'écriture : qu'elle parle d'une station balnéaire ou d'une Amérique encore à ses balbutiements, Quintane révèle une « vue gênée sur le monde » tout en jouant à faire de nous les touristes d'histoires souvent méconnues bien qu'elle ne parle de rien d'autre que de notre époque.

#### 9.4 LA PART SOMBRE DE L'HISTOIRE DE FRANCE

Ayant d'abord trouvé l'histoire sur son chemin par accident, en étudiant la chaussure, Quintane, avec les années, en fait son objet de prédilection. Ses deux derniers livres attaquent de front la mémoire d'événements historiques aux allures de traumatismes collectifs pour la France. Cette évolution vers des sujets plus « graves » sans toutefois que l'écriture ne se rigidifie est attribuable à de nombreux facteurs : démarche d'ouverture sur le monde sans les bons sentiments que ce genre de processus suppose habituellement, prise en charge de plus en plus grande du rôle « civique » de l'écrivain, nécessité toujours renouvelée de travailler sur de mauvais sujets, ceux qui se trouvent dans les coins sombres de l'histoire nationale, où meurtres et trahisons se mêlent. *Cavale* et *Grand ensemble* sont d'excellents exemples du choc que Quintane contribue à créer entre la littérature et le monde, choc redonnant à l'écriture, à défaut d'une efficace réelle, une puissance qui rend aux écrivains la possibilité de damer le pion aux forces d'ordonnancement des corps, de la mémoire et du langage.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 95.

*Cavale* est un roman complexe qui raconte la fuite de l'oncle de la narratrice à travers la Picardie et la Californie en vélo. Il tente de s'éloigner le plus possible de la scène d'un crime xénophobe qu'il a commis : il a tué un Russe avec une boule de bowling. Le roman reproduit la confusion des pensées, des discours, la cavale du protagoniste étant sans cesse interrompue par le soliloque de personnages tous plus délirants les uns que les autres. L'aspect le plus intéressant du roman concerne effectivement le désordre, mais pas celui qui superpose les discours, plutôt celui qui « mixe » des scènes historiques, ici encore repassées, mais sur le mode de la reconstitution, comme l'avoue Quintane elle-même : « Vous comprenez, il faut insister sur le fait qu'il s'agit de reconstitutions.<sup>61</sup> » En effet, parce que « le tribunal de l'Histoire n'a pas besoin d'historiens<sup>62</sup> » mais « du souvenir *live*<sup>63</sup> », Quintane reprend des scènes historiques qui n'ont rien de très glorieux pour la France. Ces souvenirs en direct comprennent une grande part d'imprécision, assumée par l'écrivaine, qui dit préférer l'incohérence de la mémoire à l'ordonnancement violent de l'histoire, qui dénature, assujettit. Deux exemples méritent qu'on leur accorde un peu plus d'attention.

Dans un des 21 débuts de roman proposés dans la première partie de *Cavale*, Quintane donne à lire une scène triple où les personnages et les temporalités varient dans une fluidité qui ne fait qu'accentuer la confusion. En voici un extrait, assez long, pour qu'apparaisse la force de ce que Quintane y tente :

Bonnot est assis à l'arrière de la traction, le colt pointé sur les flics, son acolyte à ses côtés, il balaye l'immeuble de la planque d'une rafale laissant dans le plâtre des impacts qui en préfigurent d'autres laissés, eux, par la Gestapo trente ans plus tard, des types hurlent dans les caves, ça se fait avec l'aval de Laval, un portrait du maréchal – une vraie croûte, c'est lamentable – est pendu au-dessus du bureau du chef qui a une sale tête, Bonnot en abat deux dans la nuque (est-ce qu'ils s'en privent, eux?) et un d'une balle qui lui forge un trou parfait en plein front sans débordements façon tulipe, le flic se prend bizarrement le ventre à deux mains, se tortille en tous sens, pose un genou à terre comme au ralenti, s'affaisse sur un coude, puis tache la rue d'un ruisseau de sang, vive l'anarchie! crie son collègue par la portière avant de se recevoir une claque magistrale par le patron – eh, connaud, ils

<sup>61</sup> Nathalie Quintane, *Cavale*, Paris, P.O.L., 2006, p. 167.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>63</sup> *Ibid.*

étaient pas sûrs que c'était nous, maintenant, ils en sont sûrs –, pendant ce temps-là, le chef est au téléphone, il attend les instructions, il demande ce qu'on fait des gars là en bas parce qu'avec tout ce grabuge la presse va rappliquer, la presse rapplique quand on le lui dit, pour le moment elle est occupée par le retour de de Gaulle, tout le monde est soulagé, il va remettre de l'ordre, et c'est pas un quarteron de généraux à la retraite qui vont renverser la République, quant aux gars en bas, c'est que des communistes, on leur fait un peu peur et on les relâche, sauf Robert dit Bob, qui est vraisemblablement un porteur de valise de première catégorie, oui, c'est ça! Faites-leur leur fête à ces sales cocos, et vive l'anarchie! mais tu vas te taire, connaud! tu vas la fermer ta grande gueule! où que t'es allé le pêcher, çui-là! comment veux-tu qu'on monte au braco avec un abruti pareil! eh c'est pas moi, c'est toi qui m'as dit de prendre Robert dit Bob, qu'il avait fait ses preuves, qu'y en avait pas deux comme lui pour deviner un coffre! ça fait rien, j'aime pas les convertis! tu le renvoies chez sa mère et c'est marre, fonce! d'accord, on extrait le gars et on le fait cracher, tu parles qu'il était pas à Mostaganem il y a deux ans, vous me donnez l'aval ou vous me le donnez pas? allez-y, tous les moyens sont bons pour défendre la République, et c'est certainement pas un quarteron de généraux en retraite – vous l'avez déjà dit, mon général – OUI ET ALORS si je veux le redire je le redirai, et c'est pas vous qui allez me faire taire, personne me fera taire [...].<sup>64</sup>

Le début de la scène nous plonge dans les années 1910. Nous sommes aux côtés de la bande à Bonnot, groupe anarchiste français qui perpétue plusieurs vols de banques au début du XX<sup>e</sup> siècle. Anarchistes méprisant l'ordre établi, ils sont des avant-gardistes du crime (utilisation de la voiture, assassinats des policiers). Quintane met en scène un Bonnot tirant une rafale sur un mur de plâtre, et le récit bascule immédiatement au début des années 1940, sous le régime de Vichy : ce même immeuble est occupé par la Gestapo, qui y torture des résistants, avec « l'aval de Laval ». Puis, Quintane propose un plan (au sens cinématographique) sur le supérieur de ce dernier : on voit un portrait chromo du maréchal Pétain. On retourne ensuite au début du siècle, où Bonnot tire sur trois policiers, ce qui fait crier de joie un complice, au grand dam du chef qui ne veut pas se faire repérer. On bascule à nouveau durant la Deuxième Guerre mondiale : un fonctionnaire se demande quoi faire avec les prisonniers et on évoque le retour de de Gaulle, ce qui ne fonctionne pas historiquement (le général débarque à Courseulles-sur-Mer seulement en 1944). Cela semble incohérent, confus, à moins que Quintane n'évoque son deuxième retour, celui de 1958, en pleine guerre d'Algérie, alors qu'il apparaît comme le seul pouvant sortir le pays de la crise, le général étant appuyé dans une confusion généralisée et bien plus grave que celle que Quintane

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 16-18.

met en scène (on le voit *à la fois* comme sauveur de l'Algérie française et comme celui qui va décoloniser ce pays). L'entremêlement temporel est égal à celui des ennemis de la République : les généraux tentant un putsch pour garder l'Algérie française, les résistants prisonniers de la Gestapo, les anarchistes de Bonnot, puis enfin un prisonnier provenant de Mostaganem, là même où de Gaulle prononcera, pour la dernière fois, en juin 1958, les mots suivants : « Vive l'Algérie française ! » Parce que « tous les moyens sont bons pour défendre la République », il importe peu que ses opposants soient du bon ou du mauvais côté. Après tout :

Vous n'avez plus qu'à retourner chez votre mère, Robert, on est en temps de guerre, au cas où vous ne le sauriez pas ! – oh, des événements, tout au plus, une petite pacifi – C'EST MOI QUI DÉCIDE SI C'EST LA GUERRE OU PAS, et c'est certainement pas un quarteron, je vous jure, patron, je vous jure, j'ai vu le flic tomber, là, sur la chaussée, et c'était mon premier, patron, mon premier, c'est vrai que je sais ouvrir un coffre, c'est mon papa qui me l'a appris, mais un flic, non, je savais pas, alors j'ai pas pu m'empêcher, j'étais trop content. quoi, oui, ben la réclame, c'est moi qui m'en charge, Bonnot Jules [...].<sup>65</sup>

On peut bien dire « à la guerre comme à la guerre », encore faut-il pouvoir employer le terme : il faut rappeler que jusqu'en 1999, on a utilisé « événements d'Algérie » pour parler de ce conflit qui a duré huit ans et fauché la vie de plusieurs centaines de milliers de personnes. Par sa reconstitution, Quintane nous fait revivre cette indétermination propre à tout événement en train d'advenir : en nous projetant dans un lieu qui précède l'œuvre de pacification de la mémoire qu'est souvent l'histoire, elle met celle-ci en scène alors que les rôles ne sont pas encore distribués, figés éternellement :

putain, chef, l'enfoiré, il a avalé sa langue et il est en train de tourner l'œil. qu'est-ce que je fais ? Arrose-le Robert, arrose, et ramène-le dans sa cellule. avec tes conneries on peut plus rien en tirer, ah j'en étais sûr, il fait partie du groupe de Bob, ils ont déjà liquidé trois Chleuhs et fait sauter deux trains, ces terroristes, encore des Juifs communistes, j'en informe le maréchal [...].<sup>66</sup>

Dans cette scène de torture, il y a confusion entre des sympathisants de la cause algérienne et des résistants (coupables d'avoir « liquidé trois Chleuhs », c'est-à-

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 19.



dire des Allemands, peut-être des soldats du III<sup>e</sup> Reich, d'avoir saboté des trains, etc.). Quintane oppose donc au moralisme du devoir de mémoire, au révisionnisme léger qui fait qu'aujourd'hui on peut avoir l'impression qu'une grande majorité de Français furent résistants, des événements qu'on préfèrerait nier : l'histoire de France a son côté sombre, et ça ne date pas d'hier, comme se le remémore un des anarchistes :

je pense à la Commune, voilà comme on les venge, nous, les Communards, et voilà comment qu'on va la leur ramener, la Commune, tous les morts de 70 debout sous leur sale nez morveux, tout ensanglantés mais bien vivants doigt tendu pour désigner leurs bourreaux et les fils de leurs bourreaux, et les petits-fils, on les oubliera pas ceux qui nous ont collés dos au mur, ou parqués dans des trains, ceux qui nous ont couchés dans des caves [...].<sup>67</sup>

Répression de la Commune, collaboration avec les nazis (donc répression de la résistance), torture de sympathisants des mouvements de décolonisation, Quintane renvoie au visage d'une France un peu trop oublieuse le fait que ses dirigeants ont aussi été du côté des bourreaux. L'écrivaine revient à 1870, aux massacres de la Commune comme à l'humiliation française devant Bismarck, dans un second exercice de reconstitution alors qu'elle revisite la scène de la signature de l'armistice de 1918 :

Mettons-leur sur la gueule jusqu'à la dernière minute, à ces Prussiens, on va leur faire payer 70, garanti sur facture, ou alors tactique : on leur met sur la gueule jusqu'à la dernière minute, comme ça ils s'affolent pour signer à nos conditions et c'est tout bénéf.<sup>68</sup>

C'est un autre maréchal, Foch cette fois, qui parle. La guerre de 1914-1918 trouve ses racines dans celle de 1870, Quintane ne se fatigue pas de le faire répéter à ses personnages, comme si la fatalité historique demandait qu'on cogne inlassablement sur le même clou :

Pourrions-nous, Monsieur le Maréchal, suspendre les hostilités, afin de préparer sereinement la paix? Mais bien entendu! Quelle question! Je vous prie (il les

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 146.

précède), on va nous servir une boisson chaude. Ça ne sera pas de refus, il fait plutôt frisquet par chez vous; pire que Strasbourg en 70, ah ah!<sup>69</sup>

Cette allusion est évidemment là pour rappeler que dans ce wagon se prépare déjà une prochaine guerre, la pire de toutes, malgré cette déclaration de l'interlocuteur allemand : « Heureusement pour l'Europe et pour la paix, Maréchal, nos valeureux soldats ne se dévoueront désormais plus qu'à des tâches humanitaires. Il nous faut penser à panser nos plaies, avant tout!<sup>70</sup> » Ayant souvent pointé la contingence de l'histoire, Quintane montre dans *Cavale* la tragédie de son inconscience, de son incohérence, de son inconsistance. Il n'y a pas de vérité qui ne repose sur un ordre violent. L'histoire des vainqueurs, quels qu'ils soient, est toujours une entreprise de mise à mort de la mémoire des vaincus. À un journaliste qui lui demande, à propos de ce roman, si « la fuite » est une « solution à la déprime », Quintane répond : « Non, si fuite il y a, je l'ai dit, c'est plutôt celle des idées. Mais, certes, si on veut fuir au sens concret, c'est peut-être aussi parce que nos idées fuient. C'est un compte rendu de l'ambiance actuelle, ce dont tout le monde parle sans parvenir à le définir vraiment.<sup>71</sup> » Le journaliste désire alors qu'elle précise, lui demandant si elle fait référence à la « situation politique actuelle ». Réponse de l'écrivaine :

Euh, non, la mienne. Enfin, cela vient des discussions bizarres que je peux avoir avec des amis à propos de ça. on a la quarantaine, on est éduqués et pourtant il y a des moments où c'est pire que l'affaire Villepin-Sarkozy, c'est le marécage mental complet. Cette difficulté à penser l'avant, l'après, le pendant. Mais je crois que c'est une époque bénie pour moi, concernant la fuite des idées. Je retrouve en vrai cette « brouillasse » qui me travaille depuis toujours. Rien n'est sûr.<sup>72</sup>

Époque qui convient aussi à Quintane parce que son écriture, la manière dont elle se déploie, avec son usage de l'incongruité, sa prédilection pour la surprise et l'idiotie, résiste presque intransitivement aux discours simplistes et consensuels si communs aujourd'hui. « Rien n'est sûr », voilà une formule simple pour évoquer

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>71</sup> Éric Loret. « De la suite dans les idées fixes ». *Libération*, cahier Livres. Paris, 11 mai 2006, p. 3.

<sup>72</sup> *Ibid.*

« l'irréductibilité de la contingence<sup>73</sup> » dont parle Gilles Deleuze. Un appel au scepticisme, à la critique, mais pas au relativisme. Rien n'est sûr, donc, même si l'histoire œuvre à imposer des vérités aseptisées qui ne laissent aucune place à la contestation. Il s'agit d'ordonner la mémoire en vue de bâtir des discours de légitimation pour éviter que l'ordre en place ne soit ébranlé. La littérature, on l'a dit souvent, résiste en s'opposant à cet état de fait. Quintane s'*engage* en traitant de sujets nuisibles, nuisibles pour son pays comme pour sa personne. Son dernier livre, *Grand ensemble*, est la prodigieuse démonstration de ce phénomène : l'histoire de France fusionne avec le corps de l'écrivaine. Ce livre, qui met en scène les aberrations entourant un événement culturel ayant eu lieu en 2003 et appelé « L'Année de l'Algérie », est une déclaration de guerre à la rectitude politique et aux impératifs du devoir de mémoire qui apparaissent bien souvent comme des exercices bâclés : « Un fantôme nous hante, insatisfait de sa commémoration (L'Année de l'Algérie, 2003) qui le célébra pour mieux l'effacer encore. Ce livre donne corps à ce spectre.<sup>74</sup> » La formule, qui n'est pas sans faire penser à l'incipit du *Manifeste du Parti communiste*, ne laisse aucun doute sur l'intention de l'écrivaine d'en découdre avec cette entreprise de commémoration où le passé revient dans sa forme la plus édulcorée. En effet, L'Année de l'Algérie tourne les coins ronds : par exemple, on sert des cornes de gazelle, dessert marocain, même si la célébration concerne le voisin algérien. Les bons sentiments pullulent. *Grand ensemble*, dont le sous-titre – « concernant une ancienne colonie » – est on ne peut plus éloquent, rassemble des éléments disparates autour de cet événement. Quintane admet y travailler plus que jamais le frustre, ce livre étant une synthèse de son travail sur les dispositifs formels et de thématiques historiques l'interpellant. La question de la mémoire y est posée, tout comme celle d'une idéologie du culturel qui s'avère trop souvent la courroie de transmission d'un conformisme stérile, de vœux pieux.

---

<sup>73</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris. Minuit. 2005. p. 92.

<sup>74</sup> Nathalie Quintane, *Cavale*, op. cit., quatrième de couverture.

Le « je » de *Grand ensemble* est plus près que jamais de la personne de Quintane. Il s'agit donc du livre le plus « politique » mais aussi le plus « personnel » qu'elle a publié jusqu'à maintenant. Bien davantage que *Jeanne Darc*, qui portait sur la distanciation, *Grand ensemble* traite l'Histoire (avec un grand H) comme si elle était aussi celle (avec un petit h) de Quintane, les deux corps se liant métaphoriquement par l'écriture, forme de somatisation qui exprime cette violence qui cherche par ailleurs à oblitérer ce qu'il y a de mauvais dans les événements relatés. Voilà pourquoi le livre s'ouvre sur cette anecdote apparemment inoffensive : « À la suite d'un herpès survenu à la lèvre supérieure en février 2003 et particulièrement défigurant, je décidai d'écrire un texte intitulé *L'Année de l'Algérie*.<sup>75</sup> » Cette inflammation soudaine coïncide avec le début de la célébration officielle. Des micro-récits, nombreux, concernent le père de l'écrivaine. Elle relate une séance de diapositives où, trop myope, elle observe les photos de paysages prises par le père ou encore des objets ramenés d'Algérie : « une broche en émail bleu en forme de croix du Sud avec en son centre en contre-plongée un Touareg, et une enveloppe de la Poste aux Armées car il y travaillait étant trop myope pour la guerre.<sup>76</sup> » Le père et la fille Quintane sont peut-être tous les deux trop myopes, mais cela n'empêche pas l'écrivaine de poser un regard sur les horreurs de son histoire nationale, d'« évoquer une torture sans passer par l'oxymoron<sup>77</sup> ». En effet, Quintane affronte l'horreur sans détour, ne la dilue dans aucune figure de style, que ce soit l'oxymore, l'hyperbole, la litote ou l'euphémisme, qui fait parler de cette guerre comme d'« événements » : « couilles coupées portées encore chaudes à la bouche. Électrification non des campagnes. Cuts de langues. Enculades non toujours de petits garçons.<sup>78</sup> » La violence, la torture, voilà ce que Quintane repasse (comme on le dit d'un mauvais film, à la télévision), sans complaisance, donnant droit de cité à ce qui se cache derrière l'entreprise commémorative défectueuse mise en place par le gouvernement. Ce

---

<sup>75</sup> Nathalie Quintane. *Grand ensemble*. Paris, P.O.L. 2008. p. 9.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 12.

repassage n'est pas ici une mise à plat mais plutôt une mise en relief de ce qui justement est trop aplati. Quintane en parle en ces termes :

La rétrospection est un travail. La rétrospection est notre travail car le présent ne suffit pas. Comment agir tout court par le biais de la rétrospection? Comment agir par le biais de la rétrospection sans être traité de marxiste intellectuel pédophile? Il s'agit, au moment d'agir, de travailler à mieux prêter le flanc aux accusations de marxiste intellectuel pédophile.<sup>79</sup>

Regarder le passé n'est pas chose simple, mais c'est à la littérature de faire ce « travail », malgré les accusations farfelues auxquelles Quintane invite à tendre la joue. La démagogie n'interfère pas avec l'écriture, elle la nourrit. L'oubli est le chemin facile, parce que, dans ce cas précis, se souvenir consiste à travailler dans la tristesse et dans la mort : « Que les événements produisent des larmes, c'est ce que nous prenons garde d'oublier. Ainsi sommes-nous perpétuellement surpris, enchantés et curieux. Enchantés, curieux et désolés, notre cœur se ravive à l'arrivée des larmes : nous vivons.<sup>80</sup> » Travailler quelque chose de mauvais est exigeant, amène à pleurer, mais témoigne au moins de la vie comme résistance, résilience même à la dénégaration d'un passé traumatique. Et c'est précisément parce que sa pensée est si vive que Quintane peut parvenir à ce qui paraît impossible : évoquer de terribles drames tout en nous obligeant à esquisser un grand sourire :

Une femme terroriste : double difficulté. Une femme terroriste infirmière : triple difficulté. Une femme donne la vie, une femme terroriste donne la mort : contradiction. [...] Mais en même temps. si elle se tue au moment même où elle donne la mort, c'est peut-être qu'elle ne supporte pas de la donner, qu'elle ne veut être dans la possibilité de pouvoir constater la mort des autres et donc qu'elle ne veut plus être vivante quand ils seront décédés : c'est que c'est une femme, et de plus une infirmière. Une infirmière morte n'a plus la capacité de soigner les gens qu'elle a tués – et heureusement, car son métier lui commanderait, une fois qu'elle s'est jetée contre l'autobus munie d'une barrière de dynamite, de se relever d'entre les morts et d'y dénicher un vivant au moins. de vérifier le pouls de ce vivant tout en pestant : même pas mort, qu'est-ce que c'est que ce travail.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 106-107.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 125-126.

Cette logique un peu tordue lui donne l'occasion de montrer l'aporie que constituent les attaques kamikazes aussi bien que n'importe quel documentaire ou étude : en mettant en scène cette situation improbable où l'infirmière terroriste se dédouble et tente de venir en aide à ses propres victimes, et en critiquant l'amateurisme du travail de meurtrière de cette dernière, Quintane confirme que seule la littérature peut générer une telle inventivité, qui donne au tragique un autre éclairage qui résiste au black-out de la dénégaration. Il faut penser autrement, penser à partir de l'extérieur mais *penser*, critiquer, faire voir ce que d'autres veulent voir s'effacer. Solliciter la référence la plus saugrenue pour témoigner d'une situation bien plus déraisonnable encore :

Chan, acculé par quelques bagarreurs classiques dans un appartement modèle, utilisait les meubles comme autant de camarades, basculant assis dans un fauteuil pour mieux pincer un nez à droite, une joue à gauche, en balançant. Chan marchait au mur, et le mur n'était pas son ennemi. Rien n'était à l'opposé de Chan, tout était avec lui, ou devait l'être, par sa grâce. Tremblement de terre? Tremblement de terre. Concert de Jane Birkin? Concert de Jane Birkin. Menace de crise? Menace de crise. Queue devant les postes à essence? Noces devant les postes. Trop de pots de yaourt? emploi des pots. Poubelle? invention d'une synthèse aromatique. Chan gagnait. Une terrible nostalgie m'advint : Chan aurait pu gagner. Nous aurions pu tuer en dansant – au lieu de porter des bardas de soixante-quinze kilos et de faire des pompes en disant : « C'est la vie de château, merci mon adjudant. » Enfouissement des portes à coup de godasse. Cramage de mechtas. Enculages non toujours de petits garçons. Impensable vulgarité des chars, des bazookas, des lance-flammes, des drones. Minoration par le design – élégance d'un bazooka, angle de pénétration du char dans l'air, géométrie magnifique des drones.<sup>82</sup>

Malheureusement, l'invention se déploie au mauvais endroit. On aurait pu faire la guerre avec style, avec grâce. Mais tout ce qui s'est passé en Algérie s'est fait vulgairement. Il ne s'agissait pas d'un film de Jackie Chan, certes, mais on pourrait se rappeler ces événements avec justesse et mesure plutôt qu'avec l'excès inverse qui consiste à mettre en scène à la bibliothèque municipale et au cinéma du centre culturel des événements lénifiés : « Lire en fête, l'Algérie, 9 au 22 octobre, rencontre, littéraire, conférence, exposition, ateliers, gastronomie, contes, cinéma<sup>83</sup> ». Évidemment, le problème n'est pas de célébrer un pays ami, mais de

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 64.

faire abstraction de la litigieuse histoire qui le lie à la France. C'est ce qui est mis en lumière par cette double remarque de Quintane revenant sur une anicroche survenu lors d'une « célébration » : « Demande de précision concernant la très brève évocation de la nuit d'octobre<sup>84</sup> » ; « Demande de précision sur la raison de la très grande brièveté de l'évocation de la nuit d'octobre. Que non, c'est une fiction, et que le film ne porte essentiellement pas sur la nuit d'octobre.<sup>85</sup> » Il est facile de parler de gastronomie et de coutumes régionales, mais un massacre<sup>86</sup> dans les rues de Paris, c'est plus compliqué. Compliqué parce que la situation n'est toujours pas rentrée dans l'ordre, comme en témoigne cet exemple aux allures anodines mais qui rappelle la précarité économique des Français d'origine algérienne, sans parler de la situation explosive dans certains quartiers chauds :

Je veux bien déboursier cinquante balles pour une heure de ménage, en plus elle ferait mieux le ménage que moi, cette présentatrice de la télévision algérienne a certainement une femme de ménage, si la plupart des femmes de ménage en France sont de nationalité algérienne, quelle est la nationalité de la plupart des femmes de ménage en Algérie? mettons que les femmes de ménage viennent toujours plus du Sud, en Algérie elles seront de nationalité béninoise par exemple, mais au Bénin? au Bénin elles seront donc de nationalité zaïroise, et au Zaïre? elles seront Angolaises, par exemple si elles ne sont pas toutes décédées dans la guerre ou dans le sida, et en Angola? elles viendront, noires, d'Afrique du Sud sans aucun doute, et en Afrique du Sud? eh bien elles viendront de l'Antarctique.<sup>87</sup>

Quintane évoque la dénégation violente du discours de l'époque, à mettre sur le dos du colonialisme : « D'ailleurs, il y avait des éléments curieux concernant ce pays grand (mais petit, dans une Afrique gigantesque) : l'Algérie avait été un département français au même titre que la Saône-et-Loire! Le Maroc et la Tunisie non, mais l'Algérie oui, et c'était tout naturel.<sup>88</sup> » Malgré la double aberration historique (faire de ce pays, mais pas des autres, un département; contenir un territoire si immense dans une structure administrative disproportionnée), c'est tout logiquement que cet état de fait se produit :

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> Au sujet du Massacre du 17 octobre 1961 et de Maurice Papon, je suggère la lecture de l'excellent roman de Didier Daeninckx. *Meurtres pour mémoire*. Paris. Gallimard, 1984.

<sup>87</sup> Nathalie Quintane. *Grand ensemble*, op. cit., p. 24-25.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 131.

Comme si la guerre avait consisté huit ans à battre l'air autour de vous, rien. Le département signifie qu'on est à l'intérieur, division (d'un corps grand) inexpulsable. L'intérieur ne peut pas être à l'extérieur, disent les colons, et logiquement ils n'ont pas tort. Le colon dit : l'Algérie est un pays logique.<sup>89</sup>

Évidemment, la force du travail de rétrospection entrepris par Quintane réside aussi dans sa capacité à dresser une continuité entre un passé douteux et un présent qui l'est tout autant, malgré sa différence. Premier symptôme de ce passé qui « passe mal » : la régression. Quintane écrit : « Depuis l'indépendance, je suis atteinte d'une méningite généralisée. De lui consacrer une année civile, de chanter pour elle en tapant des mains.<sup>90</sup> » Elle parle ici pour son pays, se dit atteinte d'une « méningite » qui l'amène non pas à évoquer les massacres mais à chanter tout en tapant des mains. L'idiotie, certes, mais au sens presque médical d'arriération quant au fait d'assumer ce qui précède, justement. Ainsi, les appels au devoir de mémoire semblent naïfs dans un contexte où la prise en charge de l'histoire rappelle à Quintane un exercice stérile pour se donner bonne conscience :

Rien, sinon le compost clean qui ne fait rien pousser et sur lequel on trône. Ce compost de vieilles formules toutes devisant de dévoilement tandis que le premier désir d'un nouveau maire ou du poète nouveau est d'abattre, de combler, de couvrir et d'édifier. Contentez-vous de l'édification, dit-on à tous les céciteux, à tous, puis on les somme. En parallèle aux dormitions se déploient une à une les horreurs, comme en un monde séparé, comme en un jadis.<sup>91</sup>

Salmigondis de phrases creuses, qui oblitèrent en même temps qu'elles sont énoncées (par le mauvais politicien, le tout aussi mauvais poète) les squelettes qui débordent du placard. Une cécité de l'ordre de l'injonction, pour tenir l'abject, le douteux, loin de soi, *dehors*, comme si une telle volonté d'effacer n'en disait pas autant que ce qu'on cherche à taire. Les morts de l'Algérie appartiennent peut-être à un autre temps, mais ils parlent encore du nôtre (*Grand ensemble* se clôt sur des épitaphes de martyrs récents), même si le pouvoir et ses malversations semblent aujourd'hui moins repérables, plus furtifs, un peu comme le spectre politique :

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 132-133.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 116.



Il n'y a plus ni gauche ni droite. Il n'y a plus démocratie parlementaire ou démocratie non parlementaire, ou monarchie constitutionnelle, ou monarchie parlementaire, ou despotisme éclairé, ou dictateur éclairé, ou dictateur, ou démocratie socialiste, ou dictature communiste, ou dictature communiste parlementaire, ou monarchie socialiste éclairée, ou fédéralisme constitutionnel démocratique. Le monde est divisé entre éradicateurs et dialoguistes.<sup>92</sup>

D'un côté, une violence qui n'appelle rien d'autre qu'une éradication (toute résistance étant semblable à une maladie), de l'autre, des invitations au dialogue qui ne font que jouer le jeu du statu quo. Pourtant, le passé guette un présent dont la volonté de clarté n'empêche en rien une dérive dans la confusion :

Le raidissement des années 00 énonce la crainte du confus, quand en fouillant les dossiers d'une grand-mère, on découvre bien ordonnés des discours d'Henriot, le maréchal serrant les mains, une photographie noir et blanc du jeune de Gaulle. Mitterrand assurant l'Algérie française, chaque pensée française dans une tête française donnant du mou. La France a nazillonné. Pas plus possible de passer ça qu'un protestant les couilles, nez, oreilles, enfilés en guirlande aux chapeaux catholiques. Explication par papa : en face ils faisaient pire, ou : ils faisaient pareil, quand tu retrouves un copain les couilles dans la bouche qu'est-ce que tu fais. Et qu'est-ce que tu fais quand tu entends ça.<sup>93</sup>

« Qu'est-ce que tu fais quand tu entends ça? », nouvelle déclinaison de la fameuse remarque d'Adorno (« écrire un poème après Auschwitz est barbare »), adaptée au début du XXI<sup>e</sup> siècle. C'est « la question qui tue », celle qui embarrasse, que n'importe quel écrivain qui veut travailler le politique aujourd'hui doit affronter. Le constat de Quintane est indéniable : la France a collaboré, puis a participé à une guerre coloniale terrible, à des actions, des exactions dont la barbarie n'a rien à envier aux guerres médiévales ayant opposé catholiques et protestants. Quoi faire, demande Quintane? Ou plutôt, *comment faire avec*, comment produire de la littérature à partir de ça? Il faut repasser. *Jeanne Darc, Saint-Tropez – Une Américaine, Cavale* et peut-être de façon plus frontale (et plus efficace?) *Grand ensemble* sont des réponses à la grave question posée par Nathalie Quintane. Dans un pays qui a mis autant de décennies à faire preuve d'un tant soit peu de regrets,

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 145-146.

dans un contexte politique où Nicolas Sarkozy, le soir même de sa prise du pouvoir, n'a eu aucun scrupule à affirmer devant des dizaines de millions de Français que la repentance est une forme de « haine de soi », force est d'admettre que le combat est loin d'être gagné, qu'il faut user, pour paraphraser l'expression que François Mitterrand, ministre de l'Intérieur en 1954, consacrera, de « tous les moyens » donnés à la littérature pour se rappeler à quel point il est facile d'oublier.

## CONCLUSION

### NOUS SERONS INTRAITABLES

*Our little group as always been,  
and always will, until the end.*

Kurt Cobain

#### 10.1 EXPÉRIMENTATION, LITTÉRATURE, INFRAPOLITIQUE

La légende veut que « Smells Like Teen Spirit », premier succès de Nirvana dont l'impact, à la sortie, est inoubliable pour n'importe quel amateur de rock né dans les années 1970, tire son titre de ce quiproquo : une amie de Kurt Cobain, aurait fait, sur le mur d'un bar mal famé de Seattle, ce graffiti : « Kurt smells like *Teen Spirit* ». Faisant référence à une marque de déodorant de mauvaise qualité, l'amie en question cherchait à narguer le musicien. Toutefois, ne connaissant pas cette marque, Cobain aurait pris la phrase pour un compliment, au point d'en faire le titre de cette pièce devenue spontanément, et contre toute attente, l'hymne du nihilisme lâche qui caractérisera les gens de sa génération.

Près de vingt ans après le succès de cette chanson et au terme de l'examen de deux œuvres littéraires ayant vu le jour au moment même où la comète Nirvana traversait le ciel du début des années 1990, on peut imaginer des liens entre ces pratiques, rapprochement imputable au contexte politique général de l'époque plutôt qu'à des considérations individuelles. En effet, on imagine mal ce que peuvent avoir en commun Olivier Cadiot, homme de lettres venant d'un milieu bourgeois, ou Quintane, enseignante issue de la classe moyenne, et Cobain, originaire des quartiers modestes de la banlieue de Seattle. Malgré cela, il y a chez Cadiot, et peut-être encore davantage chez Quintane et Cobain (qui a trois ans de moins que l'écrivaine), une réelle désinvolture par rapport aux attentes de leurs champs respectifs. Ils ne font pas « comme il faut », ils font ce qu'ils font. Leur

force réside dans cette véhémence à produire de la nouveauté, à déranger les positions établies sans avoir l'arrogance habituelle des prétendants. Ils apparaissent par accident. Il s'agit d'une littérature et d'une musique « limites » qui émergent comme telles, sans avertissement ou mode d'emploi, curieux produits d'une époque dont « l'embarras de pensée est si grand qu'il est parfois orphelin de forme », pour reprendre une belle formule de Nathalie Quintane. Ces artistes inventent des positions, font date en générant de la nouveauté, de la différence, sans jamais oublier que tout est fragile.

Cette thèse a tenté scrupuleusement de faire l'histoire d'écrivains critiques de l'histoire, de ses dangers de dérapage vers la grandiloquence et l'idéologie. Cette acuité très exacerbée peut s'expliquer assez simplement : les auteurs de la génération de Cadiot et de Quintane ont eu pour modèles des gens qui ont vécu l'échec d'une révolution. Non seulement l'élan de Mai 68 a rapidement avorté, mais on ne compte plus les réorientations idéologiques de ces protagonistes vers le centre, voire la droite. Qu'un « philosophe » comme André Glucksmann puisse faire des discours en affirmant qu'il va voter pour Nicolas Sarkozy *parce qu'il est de gauche* montre bien la confusion absolue des idéologies chez certains soixante-huitards. Quant à la génération précédente, elle pouvait bien avoir une foi en l'histoire : elle avait été précédée par des gens qui avait résisté jusqu'à faire tomber Hitler, gagnant leur guerre et célébrant ensuite les trente glorieuses. Conséquence pour la génération de Cadiot et de Quintane : un rapport douteux à l'Histoire, à la perspective de lendemains qui chantent.

Cette thèse n'a cessé de poser trois questions, parfois en filigrane, parfois frontalement. En interrogeant les modalités de l'invention formelle, de la résistance politique de la littérature et de la traduction de l'expérience de l'époque dans un contexte post-avant-gardiste, j'ai vite constaté que ces questions étaient liées à des problématiques difficiles à résorber sans que je m'autorise, comme le dit Pierre Bourdieu, à emprunter à la tradition des notions pour ensuite les réactiver, les dépasser, les rendre opératoires *différemment*. On a vu que le modèle

avant-gardiste avait perdu son statut d'idéologie dominante dans le champ littéraire à la charnière des décennies 1970-1980, l'époque témoignant parfois cruellement de l'impasse des fictions de la rupture : les conceptions téléologiques du devenir des pratiques artistiques avaient fait leur temps. Aujourd'hui, ce qui est *nouveau*, c'est de penser le renouvellement des formes en demeurant très prudent quant à la possibilité même de la « nouveauté ». Comme on a pu le voir, par exemple au chapitre quatre, lorsque *L'art poétique* de Cadiot a été confronté à la notion d'intertextualité, c'est l'invention elle-même qui pose problème, étant tautologique lorsqu'il est question de littérature, sachant que « la manière » importe davantage que « la matière » comme le dit Tiphaine Samoyault. Reconfigurer de la matière, plutôt que d'en inventer ex nihilo, voilà qui semble aller de soi pour les écrivains post-avant-gardistes. Plutôt que de parler de l'invention de nouvelles formes, il me semble désormais plus intéressant de m'approprier la notion plutôt orpheline d'*expérimentation littéraire* ou de *littérature expérimentale*, manière pour moi de métaphoriser le travail d'écriture contemporain en le dédouanant de la connotation idéologique qui résonnera encore longtemps au creux du mot « avant-garde ». Il y a quelque chose d'humble à produire une littérature expérimentale, notamment parce que l'expérimentation implique l'idée d'un tâtonnement, la critique de l'achèvement comme finitude. Loin du messianisme du temps passé, cette épithète correspond mieux au travail de recherche littéraire tel qu'il prend forme aujourd'hui.

L'autre notion problématique est celle de *poésie*. Plusieurs, à la lecture des livres de Cadiot et de Quintane, sont en droit de se demander : est-ce vraiment de la poésie ? Oui, mais non. Réponse bartlebyenne, je l'accorde. Mais on voit mal comment répondre affirmativement et fermement à cette interrogation. Les deux écrivains étudiés sont clairement issus d'une tradition qui a dénoncé avec véhémence, par l'entremise de Francis Ponge notamment, les dérives des poésies grandiloquentes. Successeurs légitimes d'une tradition de « critiques de la poésie » dont la lignée compte des membres imposants, de Rimbaud à Roche, Cadiot et Quintane opèrent toutefois des déplacements qui sont beaucoup plus

radicaux, bien que cette radicalité ne passe pas nécessairement par une dissémination formelle, une intransigeance devant le phatique. C'est curieusement par le désir du roman, par la réactivation de la narration que prend forme leur travail poétique. Sortir de la poésie avec le roman, sortir pour y rentrer, d'une certaine façon, ou y rentrer en sortant même si en fin de compte on n'y est jamais tout à fait entré, on finit par s'y perdre. Il y a quelque chose d'indiscernable, ces œuvres échappant aux désignations génériques habituelles. Faut-il, comme le fait Jean-Marie Gleize, parler de ces pratiques en termes de « post-poésie »? Cela est fort probable. Mais on peut faire plus simple, tout en se méfiant du simplisme : il s'agit avant tout de *littérature*, terme dont il ne faut pas négliger la portée subversive à une époque où, même si l'institution littéraire fait dans la taxidermie, que les éditeurs rampent devant les impératifs du marché, personne ne cache plus son mépris pour l'invention littéraire.

Capable de créer des théâtres d'opérations spontanés qui apparaissent dans le champ littéraire en redéfinissant les règles du jeu, Cadiot et Quintane, dans un espace ouvert par des subjectivités créées en résistance aux assignations génériques et idéologiques, font montre d'un travail politique indéniable. Ils font entendre, par le fruit de leurs expérimentations, des voix qui n'interpellent pas directement les forces d'ordonnement des corps, de la mémoire et du langage, mais montrent que d'autres possibles sont envisageables. En ce sens, cette littérature participe de pratiques davantage de l'ordre de l'*infrapolitique*, terme que j'emprunte à Charlotte Nordmann, qui l'évoque dans un court développement :

À ne vouloir voir de la politique que dans ses manifestations publiques, on néglige la masse des actes relevant de l'« infrapolitique », ce versant masqué, déguisé, dissimulé de la politique « officielle », sans lequel pourtant cette dernière n'existerait pas. L'infrapolitique est dissimulée, pour des raisons stratégiques, mais elle est la condition *sine qua non* de la politique, son soubassement nécessaire.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Charlotte Nordmann, *Bourdieu/Rancière. La politique entre sociologie et philosophie*. Paris. Amsterdam, 2006. p. 128.

Cette perspective ne peut qu'être séduisante, à condition de rester lucide sur les conditions de cette clandestinité. Elle est avant tout *subie*. On peut bien gloser sur les vertus d'un devenir minoritaire, il faut garder en tête que les choses sont ainsi *par défaut*. Évaluer lucidement les conditions réelles de la lutte, voilà une condition absolument nécessaire à la poursuite du combat. De là cette métaphore récurrente de la résistance : la littérature ne peut pas tellement faire plus. Quintane, qui n'a jamais peur de la guerre, le rappelle justement, réfléchissant sur le traitement réservé à ceux que je m'autorise désormais à appeler, en pesant mes mots, les « écrivains expérimentaux ». L'écrivaine est consciente de la réelle complexité du travail littéraire, de cette difficulté cachée par une fausse légèreté, par l'utilisation d'un vocabulaire rudimentaire. Quintane fait entendre un appel au combat, à l'invention de formes, à l'insoumission vis-à-vis des pouvoirs, qu'ils soient actifs à l'intérieur du champ de production restreinte ou qu'ils concernent plus largement le politique dans son acception la plus générale :

C'est vrai que certains d'entre nous peuvent paraître « intraitables ». Mais je ne crois pas que ce soit pour les mêmes raisons qu'on était intraitable en 65 ou en 75. L'époque d'Althusser. L'époque où, quand on écrivait son premier livre, c'était forcément pour ou contre Althusser (je pense à Rancière). Mais bon, tout ce que je peux constater, c'est que parmi les poètes que je connais ou que je lis et que j'estime, personne n'a vraiment l'air de se sentir obligé de prendre position par rapport à Prigent, Gleize ou Deguy. On peut le faire. Mais ce n'est pas obligé. Je comprends ce que ça peut avoir de désespérant : ah, les ingrats ! ah, les incultes ! ah, les indigents ! après tout ce qu'on a fait pour eux ! Je rectifie : il y a forcément position, positionnement... mais ça se fait indirectement, comme insensiblement. [...] Vous allez penser que j'ai une vision un peu irénique des choses : pas de patrons, tout le monde à égalité ! Alors que vous n'êtes pas sans savoir qu'en France, c'est en général plutôt salé, ce qui se dit et ce qui se passe dans les arrières-cours universitaires et littéraires. C'est brutal. Brutal et sophistiqué. Une anecdote : comme j'ai écrit un ou deux livres étiquetés « romans », j'ai obtenu l'autorisation d'aller faire un tour chez les romanciers, dans leurs festivals bien à eux, où ils ne se mélangent pas avec les poètes. J'y ai découvert l'espèce de réputation qu'on a auprès de certains : l'avant-garde terroriste ! voilà les violents ! C'est drôle. C'est drôle et puis c'est vrai, naturellement. Ils sont intelligents, ces romanciers. La frontière, elle est pas entre les « lisibles » et les « illisibles » ou entre « récit » et « poésie », je crois. Elle est entre les « traitables » et les « intraitables », ou du moins ceux qui essayent d'aller vers un peu moins de « traitabilité ». Et donc, si l'on est « intraitable », c'est peut-être parce que l'énorme machinerie idéologique n'a pas de visage, cette fois-ci, elle s'appelle « printemps des poètes », par exemple, et le « printemps des poètes », c'est comme la slime. vous vous souvenez, la pâte slime, gluante et verte, un peu dégueulasse, qui vous colle aux mains : et puis l'université, les 34 thèses par an sur Perse ou sur Char ou sur Jaccottet. ce côté de l'université, ma foi. c'est slime aussi. Et puis les dossiers de la *Nouvelle Revue Pédagogique* avec Delaveau en vedette. si c'est pas slime, ça !

Voilà, il y a la pâte slime un peu partout, dans son incarnation poétique et dans toutes ses incarnations, et on ne peut qu'être intraitable, avec la slime.<sup>2</sup>

## 10.2 UN SINGE RÉCRIT LA BIBLE DANS UNE FORÊT ALÉATOIRE

Cette citation de Quintane est pour moi l'équivalent, pour notre époque, du « Make it new » d'Ezra Pound. Au terme de cette longue entreprise, je me sens plus près que jamais de cette posture, autant dans mon travail d'écriture que dans ma conception de la critique littéraire. Car cette thèse s'est construite sur ce qui n'avait pas sa place à l'université, selon les dogmes en place et les règles du bon goût. On s'en doute bien : cette recherche a été pour moi, avant tout, un acte de résistance. Ainsi, à de nombreux égards, la rédaction de ma thèse a été une véritable expérience de pensée, au sens fort de *Gedankenexperiment* : j'ai dû plus d'une fois en appeler à l'imagination pour résoudre des problèmes, pour actualiser mon désir (dont Deleuze nous a appris le caractère subversif à l'égard de toute institution), ce qui m'a amené à me demander, presque candidement : « Que se passerait-il si je faisais une thèse sur deux écrivains aux œuvres totalement singulières? » Voilà le point de départ de ce travail. Et comme souvent avec les expériences de pensée, la mienne s'est fondée sur un type de paradoxe de connaissance qui s'est révélé rapidement être la conséquence d'un interdit idéologique : la célébration de la fin de l'avant-garde par des forces réactionnaires n'a pourtant pas réussi à détruire la possibilité de la poursuite de l'invention et de la résistance politique. Dans ce contexte, poser une question supposément intraitable a eu quelque chose de performatif. Cette expérience de pensée, illustration plus que démonstration, a généré de la nouveauté et du politique, ne serait-ce qu'en changeant à jamais ma vision de la littérature.

Parlant de *Gedankenexperiment*, on ne peut pas dire que les écrivains expérimentaux n'ont pas le sens de l'autodérision. En réponse aux accusations de

---

<sup>2</sup> Voir entretien en annexe.



« faire n'importe quoi », il est de coutume pour plusieurs de rappeler qu'en plaçant un singe devant une machine à écrire pendant une très longue période de temps, il est possible qu'à un certain moment, il parvienne à réécrire le Nouveau Testament. Inspirée du « paradoxe du singe savant », théorème présenté par Émile Borel au début du XX<sup>e</sup> siècle, cette expérience de pensée illustre les interrogations autour de l'aléatoire, du hasard, de l'accident, du déterminisme. Si la référence à ce paradoxe par les expérimentaux était à l'origine une provocation à l'égard des détracteurs des pratiques atypiques, force est d'admettre que notre époque est en train de lui donner un autre sens : les récents développements de l'informatique montrent qu'il faut désormais penser le « paradoxe du singe savant » d'une autre manière, puisque nous avons maintenant les moyens techniques de traiter des trillions d'informations, ce qui était encore impensable il y a une décennie. Si, au lieu d'attendre que le singe retape le Nouveau Testament, on remplit une salle d'un million de singes devant un million de machines à écrire, qu'on les laisse taper pendant un temps infini une infinité de pages, puis qu'à un moment on arrive à localiser les cinq singes capables de taper quelque chose se rapprochant de l'écriture humaine, et qu'on clone ces singes un million de fois, et ainsi de suite, il serait possible d'arriver beaucoup plus vite au résultat escompté. Soudain, par la création d'arborescences improbables, de forêts aléatoires, on peut imaginer quelque chose ressemblant à l'abolition du hasard.

Walter Benjamin utilisait le Turc mécanique pour réfléchir au concept de messianisme; le paradoxe du singe savant permet de penser le concept d'histoire aujourd'hui. Nathalie Quintane et Olivier Cadiot se donnent les moyens de produire des accidents. Si le modèle avant-gardiste est déterministe, croyant dur comme fer à un devenir inéluctable, à une histoire tendant vers un but, ces œuvres post-avant-gardistes mettent à mal ce déterminisme, sans toutefois verser dans l'excès inverse qui impliquerait un grave désengagement qui nierait toute possibilité d'invention du devenir. Entre hasard et déterminisme, c'est la métaphore de l'accident, d'un accident à provoquer, d'un choc possible à envisager tout en admettant la supériorité de la contingence, qui représente la

façon de travailler de Cadiot et de Quintane. Cette position d'équilibriste rappelle cette intuition de Hannah Arendt au sujet de l'émergence de l'événement, de cette messianité évoquée en introduction, de l'apparition de ce qui demain portera le nom d'Histoire:

Alors il conviendrait sans doute de remarquer que l'appel à la pensée se fait entendre dans l'étrange entre-deux qui s'insère parfois dans le temps historique où non seulement les historiens mais les acteurs et les témoins, les vivants eux-mêmes, prennent conscience d'un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore. Dans l'histoire, ces intervalles ont montré plus d'une fois qu'ils peuvent receler le moment de la vérité.<sup>3</sup>

Olivier Cadiot et Nathalie Quintane écrivent depuis cet entre-deux qui n'a rien d'un espace de repli. Leurs œuvres, qui refusent l'intimidation intellectuelle sous toutes ses formes, sont un appel à l'invention de la littérature. Ils maltraitent l'impossible sans pour autant s'opposer à un réel dont les dérives politiques forcent tout écrivain à travailler dans la perspective d'une collision entre la littérature et le monde, à la possibilité du choc.

---

<sup>3</sup> Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1972, p. 19.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS ÉTUDIÉ

#### ŒUVRES DE OLIVIER CADIOT :

*L'art poétique*, Paris, P.O.L, 1988.

*Futur, ancien, fugitif*, Paris, P.O.L, 1993.

*Le Colonel des Zouaves*, Paris, P.O.L, 1997.

*Retour définitif et durable de l'être aimé*, Paris, P.O.L, 2002.

*Un nid pour quoi faire*, Paris, P.O.L, 2007.

#### ŒUVRES DE NATHALIE QUINTANE :

« Depuis 1988... », *Java*, n° 16, Paris, 1997, p. 74-76.

*Remarques*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1997.

*Chaussure*, Paris, P.O.L, 1997.

*Jeanne Darc*, Paris, P.O.L, 1998.

*Mortinsteinck*, Paris, P.O.L, 1999.

*Saint-Tropez – Une Américaine*, Paris, P.O.L, 2001.

*Formage*, Paris, P.O.L, 2003.

*Cavale*, Paris, P.O.L, 2006.

*Grand ensemble*, Paris, P.O.L., 2008.

# ŒUVRES DE CHRISTOPHE TARKOS :

« L'histoire de... », *Java*, n° 16, Paris, 1997, p. 96-99.

« La france », *Facial, mouvement littéraire*, n° 1, Yvré Lévesque, 1999, p. 24-25.

# OUVRAGES CONSULTÉS

## OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES :

Adorno, Theodor, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.

Adorno, Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989.

Angenot, Marc et Régine Robin, *La sociologie de la littérature: un historique*, Montréal, Centre interuniversitaire d'analyse du discours et de sociocritique des textes (CIADEST), 1993.

Arendt, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1972.

Aron Paul et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 2006.

Arsenault, Mathieu, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Montréal, Nota Bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2007.

Balibar, Étienne, *La philosophie de Marx*, Paris, La découverte, 2001.

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1990.

Benjamin, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2003.

Benjamin, Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, «Points», 1992.

Bourdieu, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 2002.

Bürger, Peter, *Theory Of The Avant-garde*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1984.

Canty, Daniel, *Êtres artificiels. Les automates dans la littérature américaine*, Montréal, Liber, 1997.

Chambers, Ross, *Mélancolie et opposition : Les débuts du modernisme en France*, Paris, José Corti, 1987.

Cliche, Anne-Élaine, *Poétiques du Messie. L'origine juive en souffrance*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2007.

Compagnon, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.

Debord, Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.

Deleuze, Gilles, *Spinoza, Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit, 2005.

Denis, Benoit et Daphné de Marneffe, *Les réseaux littéraires*, Bruxelles, Le CRI / CIEL, 2006.

Denis, Benoît, *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.

Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

Dirkx, Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000.

Duchet, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

Eisenzweig, Uri, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois, 2001.

Espitallier, Jean-Michel, *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, 2006.

*États généraux de la poésie*, Marseille, CIPM, 1993.

Farah, Alain, *Travail politique du poète. L'engagement dans la poésie française contemporaine*, Université du Québec à Montréal, 2005.

Forest, Philippe, *Histoire de Tel Quel: 1960-1982*, coll. « Fiction Et Cie », Paris, Seuil, 1995.

- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 2004.
- Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie générale française, 1999.
- Gauthier, Michel *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, Paris, Les presses du réel, coll. « L'espace littéraire », 2004.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- Gleize, Jean-Marie, *A Noir : poésie et littéralité*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992.
- Gleize, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983.
- Hamel, Jean-François, *Revenances de l'histoire*, Paris, Minuit, 2006.
- Hanna, Christophe, *Poésie Action Directe*, Romainville, Al Dante, 2002.
- Hartog, François *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- Heidsieck, Bernard, *Notes convergentes*, Paris, Al Dante, 2001.
- Hocquard, Emmanuel, *Un privé à Tanger*, Paris, P.O.L., 1987.
- Hocquard, Emmanuel, *Un privé à Tanger 2, Ma Haie*, Paris, P.O.L., 2001.
- Jarrety, Michel, *Dictionnaire de poésie : De Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- Jenny, Laurent, *Je suis la révolution*, Paris, Belin, 2008.
- Jimenez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard, 1997.
- Jouannais, Jean-Yves, *L'idiotie : Art, vie, politique - méthode*, Paris, Beaux Arts Magazine, 2003.
- Kristeva, Julia, *Semiotike, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972.
- Labelle-Rojoux, Arnaud, *L'art parodic'*, Cadeilhan, Zulma, 2003.

Lahire, Bernard, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.

Lahire, Bernard, *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu, dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 2001.

Lebel, Jean-Jacques et Jacqueline Cahen, *Polyphonix, Laboratoire nomade*, Paris, Centre Pompidou/Leo Scheer, 2002.

Leplâtre, Florine, *Du modèle Stein au mythe Gertrude, Olivier Cadiot lecteur de Gertrude Stein*, mémoire de Master 1, sous la direction de Tiphaine Samoyault, septembre 2006, Université Paris 8.

Marx, Karl, *Philosophie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1965.

Maulpoix, Jean-Michel, *La poésie comme l'amour : essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998.

Mounin, Georges, *Poésie et société*, Paris, Presses universitaires de France, 1962.

Nordmann, Charlotte, *Bourdieu/Rancière : La politique entre sociologie et philosophie*, Paris, Amsterdam, 2006.

Noudelmann, François *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2000.

Pinson, Jean-Claude, *Habiter en poète*, Paris, Champ Vallon, 1998.

Poggioli, Renato *The Theory of the Avant-garde*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University, 1968.

Ponge, Francis *Le grand recueil. Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961.

Ponge, Francis, *Nouveau nouveau recueil, Tome 3*, Paris, Gallimard, 1992.

Prigent, Christian, *Salut les anciens / Salut les modernes*, Paris, P.O.L., 2000.

Prigent, Christian, *Ceux qui merdrent*, Paris, P.O.L., 1991.

Prigent, Christian, *Denis Roche : Le groin et le menhir*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1977.

Prigent, Christian, *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L., 1996.

Rancière, Jacques, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005.

- Rancière, Jacques, *La méfiance, Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- Rancière, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- Rosset, Clément, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977.
- Rousselot, Jean, *Histoire de la poésie française*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1976.
- Ruffel, Lionel, *Le dénouement*, Lagrasse, Verdier, 2005.
- Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1948.
- Thumerel, Fabrice, *Le champ littéraire français au XX<sup>e</sup> siècle, Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.

#### ANTHOLOGIES

- Boulanger, Pascal, *Une « Action Poétique » de 1950 à aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1998.
- Espitalier, Jean-Michel, *Pièces détachées, Une anthologie de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, 2000.
- Hocquard, Emmanuel et Raquel, *Orange Export Ltd., 1969-1986*, Paris, Flammarion, 1986.
- Hocquard, Emmanuel. *Tout le monde se ressemble : une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, P.O.L., 1995.
- Txt( 1969-1993), une anthologie*, Paris, Christian Bourgois, 1995.



## OUVRAGES LITTÉRAIRES

Baudelaire, Charles *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.

Beck, Philippe, Yves Di Manno et Paul Louis Rossi, *Le Colloque de Nuit*, Paris, Le temps qu'il fait, 2000.

Beckett, Samuel, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953.

Bérard, Stéphane, *Ce que je fiche II*, Paris, Al Dante, 2008.

Daeninckx, Didier, *Meurtres pour mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.

Defoe, Daniel, *Robinson Crusoé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001.

Michon, Pierre, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.

Nathalie Quintane, *Antonia Bellivetti*, Paris, P.O.L, 2004.

Olivier Cadiot, *Rouge, vert et noir*, Paris, APAC, 1989.

Péret, Benjamin, *Le déshonneur des poètes*, Paris, Mille et une nuits, 1996.

Roche, Denis, *La poésie est inadmissible : Œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1995.

Tournier, Michel, *Vendredi ou les limbes du pacifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

## ARTICLES ET NUMÉROS DE REVUES

Angenot, Marc, « Que peut la littérature? » in *La politique du texte: enjeux sociocritiques*, Jacques Neefs (dir), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 9-27.

Biron, Michel et Pierre Popovic, « Sociocritique de la poésie », *Études françaises*, vol. 27, no. 1, 1991.

Boschetti, Anne, « Le formalisme réaliste d'Olivier Cadiot : une réponse à la question des possibles et du rôle de la recherche littéraire aujourd'hui. » in *L'écrivain, le savant et le philosophe*, Eveline Pinto, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p.236-250.

Bourdieu, Pierre, « Le fonctionnement du champ intellectuel », *Regards sociologiques*, no 17-18, 1999, p. 5-27.

Bürger, Peter, « Fin des avant-gardes », *Études littéraires*, vol. 31, no 2, 1999, p.15-21.

Decorniquet, Sylvie « Les postures énonciatives d'Olivier Cadiot », in *La poésie française, aujourd'hui*, textes réunis par Daniel Leuwers, Tours, Publication de l'Université François Rabelais, 2001, p.189-203.

*Faire Part*, « Ce que *Change* a fait », Paris, Printemps 2005.

Fetzer, Glenn, « Daive, Fourcade, Cadiot : Americana and littéralité », *Sites, The Journal of Contemporary French Studies*, vol. 7, no 1, printemps 2003, p.52-63.

Gobille, Boris, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968 », *Actes de la recherche en science sociales*, p. 31-55.

*Java*, no 10, Paris, 1993.

*Java*, no 13, Paris, 1995.

Jenny, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, Paris, no 27, 1976, p.257-281.

Leclair, Bertrand, « Prendre la poésie par les pieds », *La Quinzaine littéraire*, no 718, juin 1997, p. 30.

Leplâtre, Florine, « Nous étions légendaires. Gertrude Stein par Olivier Cadiot », entretien réalisé par, *[avant-poste]*, no 1, Paris, 2008.

Loret, Éric, « De la suite dans les idées fixes », *Libération*, 11 mai 2006, Cahier Livres, p. 3.

Mondémé, Thomas, « Îles: La Méthode Cadiot », *Tracés*, Lyon, no 4, 2004.

Olivier Cadiot, « Explicit Lyrics » in *La Quinzaine littéraire*, Paris, no 767, août 1999, p.39.

Person, Xavier, « Olivier Cadiot: Trois Rhinocéros Et Plus », *Le matricule des anges*, no 41, 2002, p.14-23.

Popovic, Pierre, « La soupe aux choux : ingrédients et méthodes », *Études françaises*, Montréal, vol. 41, no 3, 2005, p.41-61.

*Revue de littérature générale*, no 1, « La mécanique lyrique », Paris, P.O.L, 1995.

*Revue de littérature générale*, no 2, « Digest », Paris, P.O.L, 1996.

*Txt*, no 13, « Au-delà du principe d'avant-garde », Paris, Christian Bourgois, 1981.

#### FILMS

Bouhénic, Pascale, *Atelier 2*, France, 2007, 50 min.

Bouhénic, Pascale *L'Atelier d'écriture d'Olivier Cadiot*, France, 1998, 26 min.

Bouhénic, Pascale, *Parade*, France, Java, 2000, 40 min.

## ANNEXE

### TROIS QUESTIONS POUR NATHALIE QUINTANE

Entretien réalisé à San Diego, le 2 février 2008, dans le cadre du colloque *Liberté, licence, illisibilité poétique*, à la Point Loma Nazarene University.

**Alain Farah** : J'aimerais que vous nous expliquiez votre entrée dans le champ littéraire français, entrée apparemment marquée par un double quiproquo. D'abord, vos *Remarques*, publiées chez Cheyne, un éditeur de poésie plus conservatrice, tente de vous ramener du côté d'une poésie de la sacralité du quotidien (cf. le quatrième de couverture qui stipule que vos *Remarques* tire une « puissance poétique » de la révélation d'une « profondeur » enfouie dans l'insignifiance).

Ensuite, avec *Chaussure*, c'est l'inverse, on vous positionne du côté de la littéralité, du coup, vous êtes une descendante de Ponge. Au-delà de l'impertinence de poser des étiquettes sur des œuvres en devenir, il me semble qu'il y ait là quelque chose de symptomatique quant à l'indiscernabilité de votre œuvre en regard du découpage habituel. Outre la nécessité d'opérer une sortie interne du poétique comme l'explique depuis longtemps Jean-Marie Gleize, ne faut-il pas en même temps se donner une distance face à l'expérimentation, pour ne pas qu'elle tombe dans les mêmes excès que la poésie-poésie et devienne avant tout idéologique? Aussi, une question malcommode : est-ce que vous vous considérez comme poète ? Est-ce qu'on peut revendiquer un tel statut (qui est souvent l'apanage d'un certain conservatisme générique) quand son livre portant le plus sur la poésie s'intitule *Formage* et qu'en son centre, un personnage aphasique ne sait dire d'autres mots qu'« Orangina »?

**Nathalie Quintane** : Quand j'ai rencontré Barnaud (Cheyne), il m'a tout de suite parlé de Jaccottet. J'ai compris que pour lui, ça allait de soi : les *Remarques* ne pouvaient venir que de Jaccottet. Même chose côté Ponge : *Chaussure* venait essentiellement de Ponge ou de Perec, ça allait de soi. On est en domaine français. Les nationaux reconnaissent d'abord les nationaux. Et puis il y a un souci d'avancée tactique, de positionnement critique, qui font que ces livres, lus comme héritage (de Jaccottet, de Ponge) peuvent être utiles. Je ne refuse pas l'utilisation de ce travail à ces fins-là; j'ai signifié assez rapidement que j'avais choisi mon camp, en passant chez P.O.L., et que la "guerre" en général m'intéressait (*Jeanne Darc*). Si le fait de dire que ces livres viennent de Ponge et de Perec est stratégiquement utile et correspond à ce que j'entends quand on me dit "poésie" ou "littérature", alors je dirai qu'ils viennent de Ponge et de Perec - de fait, j'ai une dette envers Perec, dont *Espèce d'Espaces* a été une lecture autorisante. Par conséquent, je l'ai dit, qu'ils venaient de Ponge et de Perec. Ou en tout cas, je n'ai pas démenti. Qu'ils viennent, "en réalité", plutôt de Lichtenberg et de Sei Shonagon, plutôt de ce non-ordre là, quelle importance, au fond ? Dans un pays où tout le monde rêve d'être Proust ou Antonin Artaud, quel écrivain voudrait se placer dans la continuité d'une pute médiévale même pas française ? Et si j'avais dit, à l'époque : ah non, pas du tout, les *Remarques*, ça vient plutôt de Shonagon et *Chaussure* plutôt de Lichtenberg, qui m'aurait entendue ? Et puis, vous savez, on vous demande pas votre avis (sauf quand vous êtes reconnu ou vieux). Par exemple, c'était visiblement le moment de redécouvrir Stein en France, alors hop là, on lui a dégotté sur le pouce tout un tas d'héritiers qui, pour la plupart, ne l'avait jamais lue ou fort peu.

Est-ce possible, aujourd'hui, de dire que Lichtenberg vous intéresse plus que Stein ? Peut-on suggérer que Stein fournit un personnage de théâtre excitant, à défaut d'informer stylistiquement une écriture ? Oui, bien sûr. Mais ne vous attendez pas aux félicitations. Quant à mon classement en poésie, il vient de ce que j'ai rencontré des poètes et publié d'abord dans des revues de poésie, qui étaient des organes militants, pour lesquels le mot cause n'est pas un terme neutre et pour

lesquels le poétique est une cause, la poésie est une cause, avant d'être un genre commode. J'ai publié d'abord dans *Doc(k)s*, dans *Nioques*, dans *Action Poétique* (ah, ce titre! Stéphane Bérard, la première fois qu'il l'a vu, c'est dit que ça devait être de sacrés extrémistes!), j'ai publié dans des revues dont le programme était historiquement militant et dont les "animateurs" n'avaient pas perdu de leur tranchant. Ça me convenait. Peut-être que s'ils avaient été architectes, j'aurais fait de l'architecture, et que s'ils avaient été garagistes j'aurais fait de la mécanique. Cela dit, j'ai toujours eu du mal à comprendre comment des programmes, des revues, des individus aussi forts, pouvaient se contenter d'un terme aussi faiblard aujourd'hui que "poésie". Un mot qu'il faut partager avec... enfin... vous savez qui. Discrédité, non ?

Heureusement, il y a P.O.L. P.O.L. est un genre littéraire en soi. Une œuvre indiscernable publiée par P.O.L. est nettement moins indiscernable. Ce que je veux dire, c'est que je n'ai jamais eu, personnellement, à sortir en interne de la poésie parce que je n'ai jamais désiré que mes textes y entrent ou en sortent ou en soient. Ce n'est pas là que ça désire. Bah tiens, en voilà une question: où est-ce qu'il est, le désir ? D'abord, il y a la question du style. Le désir, en littérature française, c'est le désir du style. Le style, c'est la barbe de la femme à barbe. En tout cas, c'est comme ça que je vois les choses, et le champ littéraire comme un film de Méliès : tu ne peux y avoir un rang que comme escamoteur. Ce n'est pas un jugement moral, évidemment, nous sommes des escamoteurs sincères, d'ailleurs. Et donc, Shonagon, Perec, pour moi, c'était la liquidation de la question du style, au sens de "style fort", "reconnaissable entre mille", etc, etc. Pour résumer, je pouvais écrire sans être obligée d'être Céline - ce qui vous enlève une sacrée épine du pied, mine de rien.

Je crois que ce que je voulais, au début, aussi parce que je me sentais très bête, vraiment bête - je fréquentais des gens brillants, il faut dire, tellement inventifs et tellement beaux... c'était dur pour moi! -, je voulais un moyen de penser, de me faire penser, un moyen de voir de visu le fonctionnement d'une pensée c'est-à-dire

d'une langue... ou peut-être autant que le "fonctionnement", la manière dont ça se présente, comme un bébé se présente par la tête ou par le siège sans qu'on l'ait prévu, la manière dont certaines expressions se présentent à nous, sont déjà là (des expressions "toutes faites" à propos de *Jeanne Darc* ou de *Saint-Tropez*, par exemple, et une chronologie "toute faite" pour *Jeanne Darc*, et un circuit narratif tout fait pour *Cavale*, puisque c'est le circuit touristique proposé par un guide Michelin, etc), ce que font ces expressions et ce qu'on peut en faire, dans la littérature, dans ce qui sera de toute façon considéré comme de la littérature, puisque c'est publié chez P.O.L. - ce que je veux dire, c'est que ce n'est pas la peine d'en rajouter, en matière de "signes de littérarité", c'est même peut-être plus excitant d'essayer d'en faire moins.

L'une des raisons pour lesquelles Shonagon et Lichtenberg m'intéressent, c'est ça : c'est que c'était pas prévu pour... c'était pas fait exprès (la littérature, comme dit Saint-Just, c'est exprès)... je ne veux pas dire que j'essaye de retrouver une espèce de virginité, c'est pas ça... je veux juste dire que, sur ces livres, je travaille un tout-venant qui, par situation plus que par vocation, devient littéraire. Et franchement, je ne vois pas très bien en quoi ce serait "expérimental", ce que je fais. Tout ce vocabulaire "scientifique" (littérature "expérimentale", "laboratoire", etc) assigne cette activité, par analogie, aux "recherches de pointe" des "sciences dures". Ça me semble abusif. Et ça dresse une cartographie du champ littéraire qui me paraît pour le moins contestable, en plus d'être contre-productive: d'un côté, les "expérimentaux", secteur de pointe où les autres, c'est-à-dire les poètes et les écrivains "lisibles", viennent piocher, histoire de se tenir au courant et d'en produire l'adaptation pour le "public" (Al Dante vu comme un "réservoir à bonnes idées", ça a été dit plus d'une fois, et de manière aussi fraîche et naïve que ça); de l'autre, les écrivains, poètes et romanciers, fabriquant pour aujourd'hui la seule littérature viable. Les sciences appliquées, si on veut ! Qui a le plus d'intérêt à cadastrer comme ça ? Certainement pas les "expérimentaux".

**A.F.** : Vous convoquez souvent dans vos livres des figures historiques très chères au patrimoine français, puis, dans *Grand ensemble*, la guerre d'Algérie, événement dont le souvenir est encore traumatique pour une majorité de gens. Plus votre œuvre avance, plus la prise en charge de l'Histoire est assumée, au point même de devenir le vecteur insoupçonné d'une forme de récit autobiographique...

**N.Q.** : Il y a cette idée que quand on est un vrai poète, un futur grand écrivain, on ne peut travailler qu'à l'international, comme disent les diplomates, les espions et Pascale Casanova (dont j'apprécie par ailleurs le livre) dans *La République Mondiale des Lettres*. Comme j'avais Shonagon en tête, et pas qu'elle, j'avais en tête tous ces beaux livres avec une cordelette apparente, vous vous souvenez, toutes ces traductions de poètes japonais que j'avais lues, et forcément cette vieille idée qui traîne par chez nous de haïku à la française, cette vieille idée exquise et ridicule, et peut-être que c'est un peu ce que j'ai voulu faire, pour commencer, un haïku français, donc forcément à côté de la plaque, un haïku plus franchouillard que français, de fait, c'est pour ça que j'ai ajouté ces phrases un peu désolantes, celle où le brin de lavande ou je ne sais quoi rentre dans la narine! Consciemment ou non, c'était sans doute un moyen de trier les lecteurs. Les lecteurs superficiels, pas très sensibles, n'y verraient que le travail sur la perception, les sensations, poésie et phénoménologie - qu'est-ce qu'on a pu me la sortir, celle-là, la phénoménologie! Je n'ai pas démenti. Faut pas choquer les habitudes. Les poètes français, à quelques exceptions près, ça fait soixante-dix ans qu'ils sont phénoménologues. Avec le traumatisme Heidegger par dessus le marché. Alors faut y aller mollo.

Pour en revenir aux *Remarques*, je les voulais sèches mais un peu mêlées, donc j'ai varié la syntaxe, par exemple. Dans une première version, elles étaient toutes construites de la même façon (" Quand je fais ci, ça donne ça, etc"). J'ai vu ça et je me suis dit : oh non, ça fait Oulipo ! C'était humoristique et militaire comme un



poème de l'Oulipo. Au final, ça a donné ce que ça a donné : des phrases dont on peut douter (sont-elles sublimes ou stupides ?). Cheyne a plutôt pensé qu'elles étaient sublimes. La revue *Perpendiculaire* a plutôt pensé que c'était un exemple d' "idiotie contemporaine". Malheureusement, la poésie contemporaine est un lieu où on ne peut pas rester idiot très longtemps, à moins que ce ne soit une preuve d'intelligence. Il faut sortir son Rosset, tout ça... alors comment voulez-vous maintenir le suspens, qui fait tout l'intérêt des *Remarques* ? Et puis il y a eu le relatif succès de ces deux livres, et je me suis dit : ça y est, si tu fais pas très vite quelque chose, t'es bonne pour la poésie de l'objet jusqu'à la fin de tes jours, tome 1: Chaussure, Tome 2: Chaise, Tome 3, etc. Je voulais calmer tout le monde en enchaînant avec *Jeanne Darc* et un texte autobiographique (autant dire l'horreur!). Ça a marché au-delà de mes espérances, puisque ça ne s'est pas vendu et qu'on m'a définitivement foutu la paix avec les objets.

Pour en venir enfin à votre question, c'est avec Jeanne Darc que j'en suis arrivée à... je ne sais pas comment on peut appeler ça... ce quelque chose de typique... dans lequel on baigne - enfin là, en ce moment, c'est même pas qu'on y baigne, c'est qu'on s'y noie -, quelque chose comme l'abject quelconque, un abject quelconque. Pas l'infra-ordinaire à la Perec. Pas le "Mal" à la Bataille. La conjonction des deux. Ce qui fait, comme le dit Hannah Arendt, que les gens n'ont pas voté pour Hitler, et ne l'ont pas soutenu jusqu'au bout, uniquement à cause de la propagande ou du lavage de cerveau, non, et d'ailleurs, comme le rappelle Arendt, les gens, les Allemands comme les autres, savaient, ils étaient tout à fait au courant des massacres, ils savaient. Et puis aussi cette chose, non négligeable : qu'il y a d'éminents latinistes, n'est-ce pas, qui ont aussi torturé pendant la guerre d'Algérie. Et puis des nazis fins mélomanes, n'est-ce pas, on sait tout ça. Je rappelle des évidences, parce que je travaille avec ces évidences, ou plutôt je travaille ces évidences quand elles ont pris une forme de phrase, une fois qu'elles ont pris la forme d'une phrase et qu'elles ont bien été tassées par l'ordinaire du temps.

Dans *Chaussure*, je m'étais amusée : il y avait cette machinerie charmante, concrète et fantaisiste, qu'on pouvait suivre, de page en page, ou plutôt en sautant des pages, quelque chose de joyeux, j'espère, et puis à un moment j'ai écrit une page sur Imelda Marcos, autant dire sur une salope, j'ai écrit cette page sur ses godasses, je l'ai lue en public, et tout le monde riait, parce que les gens avaient pris l'habitude de rire quand je lisais mes premiers textes, cette espèce d'entraînement de la machine littéraire, qui vous amenait à rire de choses finalement pas drôles, c'était tout de même spécial; et donc avec *Jeanne Darc*, j'ai essayé de pousser un peu plus loin le bouchon : qu'est-ce qu'on peut faire, qu'est-ce qu'il est possible de faire, à partir de syntagmes banals tirés de biographies d'un personnage aussi "chargé" que Jeanne Darc, et avec une figure (nationale) dont on n'entend plus parler qu'une fois par an quand Le Pen célèbre sa fête ? C'était avant 2002, quand le Front était très fort et qu'on ne voyait pas le terme de son ascension. Bien sûr que j'ai eu cette idée, que j'ai caressé cette idée : *Jeanne Darc* va avoir du succès, et quand on dira "Jeanne d'Arc", on pensera à ma Jeanne Darc, et plus à celle de Le Pen !

Ça paraît peut-être fou ou débile aujourd'hui. Si la littérature n'est plus assez puissante pour emmerder un gros con, alors à quoi bon ? Mais elle l'est, non ? Après tout, on pourrait brandir aujourd'hui *La Princesse de Clèves* comme on brandissait *Le Petit Livre Rouge* : c'est (re)devenu un livre politique. Ce qui s'est mis en place avec *Jeanne Darc*, c'était que le travail littéraire était indissociable de l'abject quelconque politique français en particulier mais pas seulement, et que ce quelconque, littéraire et politique, c'était des phrases, des phrases fabriquées par d'autres ou fabriquées par moi-même, qui suis un autre autre, comme dit l'autre, des phrases quelconques parfois soumises à l'entraînement littéraire, rudement soumises ou parfois peu ou parfois pas, et de voir jusqu'où ça nous entraîne, tout ça, et combien de mots il faut pour couvrir un "bon mot", combien de phrases il faut pour divertir une phrase jusqu'à ce qu'elle ait un cachet littéraire, un cachet narratif contemporain, un cachet poétique, quelle forme pour que la propagande fasse encore jouer ses muscles, quelle autre forme pour qu'un burlesque la

renverse cul par dessus tête, etc. Mais Ducasse était un champion de ces essais sur les phrases, de ces expériences de phrases, qui n'avaient rien d'un jeu gratuit au sens où il l'entendait, je crois, si tant est qu'on puisse comprendre ce qu'il entendait par là !

**A.F.** : Depuis le milieu des années 1990, il semble que deux options cohabitent quant au positionnement des écrivains expérimentaux. D'un côté, il y a ceux qui pensent leur œuvre sur le mode de la gravité, parfois en reprenant une dialectique avant-gardiste (comme chez Tarkos, par exemple) ou encore en revendiquant une forme contemporaine d'activisme littéraire (je pense au trio Hanna-Leiboveici-Quintyn, chez Al Dante). De l'autre, une seconde option, difficile à définir, peut-être « nihiliste critique » pour reprendre votre expression, option pourtant clairement vitaliste, jubilante qui veut garder en liquidant et dont vous pourriez être une des figures de proue, même si je doute bien que c'est un rôle dont vous n'avez aucune envie de vous affubler. Qu'en pensez-vous ?

**N.Q.** : Mais c'est une vraie question, le "pontisme" ! C'est une vraie question, de savoir si on désire devenir pont, et comment on le désire, et si on a su s'en donner les moyens ou pas. Au-delà de ma situation sociale (j'habite un bled, je suis prof de collège, mes parents étaient employés des Postes : ça ne porte pas au pontisme, on va dire), est-ce qu'un travail aussi non-ordonné que le mien (ça, c'est peut-être pudique pour dire "inégal", le fameux "inégal" !), qui s'est rarement donné la peine de s'expliquer, dont l'esthétique n'est pas unifiée, pourrait faire un pont ? Et puis, il y a autre chose : il y a qu'il y a tout de même peu de ponts, dans ma génération. A cet âge (40-50 ans), Deguy et Prigent étaient déjà ponts, et Gleize aussi. Sans parler de Roubaud, Blaine, etc, etc. Ceux qui étaient "en situation", comme on dit au Parti Socialiste, se sont retirés (je pense à Cadiot ou Alféri). Ceux qui ont tenté une O.P.A. de manière classique (une esthétique, la leur, portée par une revue) ont été rapidement renvoyés à leur œuvre. Beck est un Iéna à lui tout seul. Mais peut-

on être un Iéna à soi tout seul? Mais c'est important qu'il y ait un Iéna, même seul. Un maître. Je crois que c'est un maître pour ses étudiants, et je ne crois pas que ce soit un mauvais maître. Il a formé Samuel Rochery, par exemple, et Rochery est devenu un poète intéressant. Bon. Le résultat, c'est qu'il n'y a pas vraiment de patrons, dans cette génération.

Le revers de la médaille, c'est que les patrons n'ont pas changé, ce sont nos anciens. Mais faut savoir ce qu'on veut. J'ai l'impression qu'il se passe un peu la même chose côté théorique, d'ailleurs, parce que c'est un phénomène d'époque. On traduit de plus en plus les textes dit "pragmatistes", mais on ne peut pas dire que ce soit en train de constituer un corps de doctrine, ça ne domine pas, ça coexiste avec les bribes traduites de textes "subcultureaux" et avec nos lectures de Deleuze ou Derrida, etc. J'ai eu dernièrement au téléphone un ancien, dont j'admire le travail, qui a littéralement hurlé quand j'ai prononcé le nom de Wittgenstein : pour lui, c'était insupportable. Je n'ai pas compris. J'ai du tempérament mais je n'ai jamais hurlé au nom de Heidegger, pourtant il y aurait de quoi - et je parle de sa philosophie aussi, je pense au livre de Janicaud quand je dis ça.

C'est vrai que certains d'entre nous peuvent paraître "intraitables". Mais je ne crois pas que ce soit pour les mêmes raisons qu'on était intraitable en 65 ou en 75. L'époque d'Althusser. L'époque où, quand on écrivait son premier livre, c'était forcément pour ou contre Althusser (je pense à Rancière). Mais bon, tout ce que je peux constater, c'est que parmi les poètes que je connais ou que je lis et que j'estime, personne n'a vraiment l'air de se sentir obligé de prendre position par rapport à Prigent, Gleize ou Deguy. On peut le faire. Mais ce n'est pas obligé. Je comprends ce que ça peut avoir de désespérant : ah, les ingrats ! ah, les incultes ! ah, les indigents ! après tout ce qu'on a fait pour eux ! Je rectifie : il y a forcément position, positionnement... mais ça se fait indirectement, comme insensiblement. Pour en revenir à la question, ceux que vous appelez les "activistes" le sont, pour le moment, parce qu'ils sont "pragmatistes" et que les pragmatistes sont toujours

"activistes"; c'est pas forcément parce qu'ils reconduisent des vieux schémas d'avant-garde.

Quant à Tarkos, il sera toujours plus complexe que ce à quoi on voudra le réduire successivement. Il avait cet avantage - et cette souffrance - que l'Etre (pour cette fois, j'emploie le mot) l'avait quitté assez vite une bonne fois pour toutes, et sans retour. Il n'est pas. Il n'est jamais. Il n'est donc pas d'avant-garde, pas plus que d'arrière-garde. Peut-être qu'il aura juste été une succession de postures, de devantures, et que c'est justement ça qui lui a permis d'écrire des textes beaucoup plus variés qu'on ne le croit (on a tort d'en faire le champion exclusif du mouvement répétitif). Vous allez penser que j'ai une vision un peu irénique des choses : pas de patrons, tout le monde à égalité ! Alors que vous n'êtes pas sans savoir qu'en France, c'est en général plutôt salé, ce qui se dit et ce qui se passe dans les arrière-cours universitaires et littéraires. C'est brutal. Brutal et sophistiqué. Une anecdote : comme j'ai écrit un ou deux livres étiquetés "romans", j'ai obtenu l'autorisation d'aller faire un tour chez les romanciers, dans leurs festivals bien à eux, où ils se mélangent pas avec les poètes. J'y ai découvert l'espèce de réputation qu'on a auprès de certains : l'avant-garde terroriste ! voilà les violents !

C'est drôle. C'est drôle et puis c'est vrai, naturellement. Ils sont intelligents, ces romanciers. La frontière, elle est pas entre les "lisibles" et les "illisibles" ou entre "récit" et "poésie", je crois. Elle est entre les "traitables" et les "intraitables", ou du moins ceux qui essayent d'aller vers un peu moins de "traitabilité". Et donc, si l'on est "intraitable", c'est peut-être parce que l'énorme machinerie idéologique n'a pas de visage, cette fois-ci, elle s'appelle "printemps des poètes", par exemple, et le "printemps des poètes", c'est comme la slime, vous vous souvenez, la pâte slime, gluante et verte, un peu dégueulasse, qui vous colle aux mains; et puis l'université, les 34 thèses par an sur Perse ou sur Char ou sur Jaccottet, ce côté de l'université, ma foi, c'est slime aussi. Et puis les dossiers de la Nouvelle Revue Pédagogique avec Delaveau en vedette, si c'est pas slime, ça ! Voilà, il y a la pâte slime un peu

partout, dans son incarnation poétique et dans toutes ses incarnations, et on ne peut qu'être intraitable, avec la slime.